المنظمة العربية للترجمة

غاستون باشلار

الماءُ والأحلام

دراسة عن الخيال والمادّة

ترجمة

د. علي نجيب إبراهيم

تقديم

أدونيس

بدعم من مؤسّسة محمد بن راشد آل مكتوم

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

الماءُ والأحلام

دراسة عن الخيال والمادّة

المنظمة العربية للترجمة

غاستون باشلار

المـــــاءُ والأحـــــــلام

دراسة عن الخيال والمادّة

ترجمة

د. علي نجيب إبراهيم

تقديم

أدونـــيـــس

بدعم من مؤسّسة محمد بن راشد آل مكتوم

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
باشلار، غاستون
الماءُ والأحلام: دراسة عن الخيال والمادّة/ غاستون باشلار؛ ترجمة علي نجيب إبراهيم؛ تقديم أدونيس.
310 ص. - (آداب وفنون)
ببليوغرافية: ص 297 - 302.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-1047-2
1. الأدب الفلسفي. 2. الأحلام في الأدب. 3. المياه - الجوانب النفسية. أ. العنوان. ب. إبراهيم، علي نجيب (مترجم). ج. أدونيس (تقديم). د. السلسلة.
194

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، كانون الأول (ديسمبر) 2007

المحتويات

تقديم

عِلمٌ بلغةِ الشّعر، شِعرٌ بِلُغة العِلْم

ـ 1 ـ

هذا الكتابُ عِلْمٌ بِلُغة الشِّعر، وشِعْرٌ بِلُغة العِلْم. تقرؤهُ فتشعُرُ كأنَّكَ تقرأُ قصيدةً يتشابكُ فيها الحلُم والواقع، المُخيِّلة والمادّة. تشعُر كأنَّ العناصِرَ تتماهى، أو يحلُّ بعضُها محلَّ الآخر. تقبضُ على الخيال معجوناً في وردةٍ تتفتَّح بين يدَيكَ، أو ترى إلى الكلِمات كيفَ تنسكِبُ نبْعاً، أو تتعالى شجَراً، وتقولُ حقّاً «كُلُّ شيء» في الشِّعر نفسُه وغيرُه. الشِّعرُ فِكْرٌ، والفِكْرُ شِعْر. وتتنوَّرُ ذلكَ «البيتَ» الذي رفعه بعضُ أسلافنا ـ النّفرَّي، والمعرِّي ـ لكي لا أذكر إلاّ اثنين، كُلٌّ منهما يعيشُ في ذروةٍ، بعيداً عن الآخر، وقريباً إليه.

هذهِ، إذاً، ترجمةٌ تُشاركُ في التوكيد على طاقاتِ اللُّغة العربيّة بوصفها فاعلةً، قبل أن تكون ناقلةً. وبوصف الطّاقة فِعلاً، لا نَقْلاً. صحيحٌ أنَّ سيرورة الكتابة العربيّة في القرن العشرين، أو في نِصفه الثاني، تحديداً، نوعٌ من الغَرَق في «طينِ» المَعْنى. باسْم الموضوعيّةِ، أو المنطق والعِلْم، أو «الجمهور» الغارقِ، هُوَ كذلكَ، في «طينِه» الآخر.

غير أنَّ «الطّين» مُجرَّد مادّةٍ للخلْق. مُجرَّد «موضوع». ولا بُدَّ له من «ذاتيـةِ» الخَلْق. والخَلْقُ عَجْنٌ وتكييف. والذين يتتبَّعون الكتابةَ العربيّة اليوم، في مُختلف ميادينها، يقْدِرون أن يروا كيف يُقدَّم هـذا «الطين» على الورق كأنَّه مُجرَّدُ خامةٍ، كما هو تقريباً في لِباسِ «النّوم». كأنَّـه مُجرَّد كَمّ. كأنَّـه لا يعرف اللَّمْسَ، والعَجْنَ، والكيف. يقدرون كذلك أن يتخيَّلوا. بل أن يتحسَّسوا كيف تتعذَّب اللُّغة العربيّة، وتشقى.

لكـن، كما «تزرعُ» اللُّغةُ أشجارَها، «تزرعُ»، كذلكَ رياحَـها.

هكذا، تسير هذه الترجمة لهذا الكتاب بِالذّات، في أُفُق الرياح، على طريقٍ يتلاقى فيها ما أسَّست لهُ المُخيّلة الشِّعرية الفكريّة، أو الفكريّة الشِّعريّة، عند هذَين الخلاّقَين الكبيرَين، النفّري والمعرّي، والسُّلالة اللغويّة ـ الفنيّة التي انحدرا منها، وتلك التي تتواصَلُ بعدَهما، يتلاقى مع كُلّ ما يؤسِّس لمُشاركةٍ عاليةٍ بين إبداعيّة الذاتِ، وإبداعيّةِ الآخر.

ـ 2 ـ

الماءُ، الحلُم، الخيالُ، المُخيِّلة، رموزاً ووقائعَ، نسيجٌ باذِخٌ من العلاقاتِ بين اللُّغة والأشياء، المرئي واللاّمرئي، في حركيّة الثقافة العربيّة، منذ بداياتها. والكلامُ على هذهِ العوالمُ ـ العناصر في لُغة الآخر، سيكونُ، إذاً، في لُغةِ الذّات، مِرآةً وفضاءً في آن.

في هذا الفضاء ـ المرآة، يحضُر ابن عربيّ في كلامه على الخيال الخلاّق. الخيالُ عندَه ليس ابتكاراً لِلصُّوَر من مادَّةِ الواقع، أو «طِينه». إنَّـه، على العكس، صُوَرٌ تُضاف إلى الواقع، لِكي تُغنيَه، أو لكي تُغيِّره. الخيالُ واقعٌ آخر.

الإنسانُ مشروطٌ بالتاريخ، غير أنَّه لا يصير نفسَه حقّاً إلاّ بِقَدْر ما يخترق هذه الشروطَ ويتخطّاها. فالإنسانُ هو نفسُه، داخلَ نفسه، خَلْقٌ ذاتيٌّ متواصِلٌ. واللاّمرئيُّ هو الذي يُضيئه لكي يُحسِنَ رؤيةَ ما يراه. مِثل ما يفعل الشِّعر: فهو يقظةٌ تقذِف بنا خارجَ فراشِ المرئيّ.

ـ 3 ـ

لعلّنا جميعاً نعرف أنَّ قُوى التخيُّل عند العرب شُغِلتْ على نحوٍ أخصّ، لأسبابٍ كثيرة، دينيّةٍ في المقام الأوَّل، بِفتنةِ العَيْن والنَّظَر. البصرُ قبل البصيرة. مظهرُ الكائن قبْل جوهره. هكذا شغلَها الماءُ، مثلاً، بوصفه زينةً وفائدة. وشغلَها الحلُم بوصفهِ إفلاتاً من ثِقَل الواقعِ وقبضته، عزاءً، أو أملاً.

وقد انعكست هذه الرؤية «النفعيـة»، «السطحيّة»، على اللُّغة نفسها. والحقُّ أنَّ اللُّغة العربية تفتقر، استناداً إلى طُرق استخدامها السائدة، إلى الغَوْصِ على الجوهر. تفتقِر إلى حركيّة الماءِ وسُيولته. إلى حريّة الحلُم. تحتاج إلى أن تكون نفسَها، من جديد، مِثْل ما كانتْ في بداياتها: لُغةٌ لا تنقبِض. لا تتعثَّر. لا تتردَّد. لا تخلُق بنفسها شُرطيّاً على نفسها. تنسابُ مثل أمواجٍ تُمَوْسِق خطواتِها، مَدّاً وجَزْراً. لا تكون اللُّغةُ نفسَها إلاّ بوصفها يَنبوعاً، وحُرَّةً كيَنبوع. كماءٍ يتدفَّق طَلْقاً.

والحالُ أنَّ اللُّغة العربيّة اليوم تعيش مُطوَّقةً بالقيود. وليس الدِّينُ في تأويله الضيِّق السائد إلاّ واحداً منها. ولعلَّه أن يكون الأشدَّ والأكثر طغياناً، خصوصاً أنَّه يتناقض مع اللُّغة القرآنيّة، وانفجاراتها البيانيّة الفريدةً. هكذا يبدو أنَّ أولئكَ الذين يُنصِّبون أنفُسَهم «أئِمةً» لِلُّغةِ العربيـة في الجوامع والمدارس والجامعات هُم «قاتلوها» الأُوَل.

في هـذا الكتاب ما يُذكِّر العربيّ بوجوبِ التوحيد من جديدٍ بين البصر والبصيرة. لا بصرَ إلاّ إذا كان بصيرةً، في باطنِ الكائن، حيث يتعانق البَـدْئيّ والأبديّ، في ما وراء المظهر، والعارض، وفي ما وراء التاريخ.

إنَّه كتابٌ يَقـرعُ بابَ المُخيِّلة العربيـة لكي تستيقظ من سُباتها الطَّويل، حيث حلَّت الأشياء التي تصنعها المُحاكاة مَحلَّ الأشياء التي يُبدِعها الطَّبْـعُ مَحْضوناً بالطبيعة، وحيثُ يُخْـتَزَلُ الغَيْبُ والمجهول واللاّمرئي في «مُعتَقدٍ» أو في «عادةٍ» أو في «طَقْس».

هَلْ نحلُم، إذاً، باللُّغـة العربيّـة و«مائِها»؟ تتفجَّر فيها صُوَر الموجودات، وتذوب ماهيّـاتها التي جَمَّـدها «العقلُ العمليّ» من جهة، و«العقل التّعليميّ» من جهةٍ ثانية، تذوبُ في ماءِ الخَلْق. وبَـدءاً من ذلك، تتغيّر العلاقات بين الكلمات والأشياء، ويدخل العالَمُ في كونٍ من الصُّوَر الجديدة.

إذاً، انظُر إلى وجهكَ من جديدٍ في ماء اللُّغة، ماءِ التَّكوين، أيُّـها القارئ العربيّ. لا لكي تتحوَّل إلى نرجسٍ، بل لكي تتآخى مع المادّة المُتحرِّكة. لِكي تَنْوَجِدَ ثانيةً في رؤيةٍ جديدةٍ، ومُقاربةٍ جديدةٍ لِلأشياء والعالَم، وتكوينٍ إبداعيٍّ جديد.

آنذاك، سترى إلى الماء بوصفه مادّةً، لا لِلحلُم وحدَه، وإنَّما كذلك للحياةِ بِرُمَّـتها. وسترى إليه، إذاً، بوصفه رمزاً كيانـيّاً: مكانَ عِنَاقٍ بين ما يجري ويَمضي، وما يثبتُ ويتجدَّد. كأنَّه الأليفُ الغريبُ، الغائبُ الحاضِر. كأنَّه الوجودُ، صورةً ومَعْنى. سَطحُه نفسُه هو عُمقُه. وعُمقه هو نفسُه سطحُه. وسوفَ ترى كيف يأخذ دلالتَـه الأكثرَ شمولاً حين يقترن بالنّـار والتُّراب. إذ يبدو آنذاك رمزاً لِموت

الكائن مُتواصِلاً في وِلادةٍ مُتواصِلة. وسيكونُ المعرِّي والنّفَّري صديقَيكَ الأقربَين في هذه الرؤية. وتكتبُ معهما:

ليس الموتُ مُجرَّدَ قدَرٍ ينتظر الإنسانَ في آخر الطّريق. ليس نهايةَ مطاف. إنَّه المطافُ نفسُه في مسيرةٍ بهيّةٍ فاجعةٍ اسمُها الحياة.

أدونيس

باريس، أوائل أيلول/ سبتمبر 2007

مدخـــــل

الخيال والمادّة

«فَلْـنُساعِدْ الـهيـدرا[*] على إفراغِ ضَبابها»

مــالارمـــيـــه[1] (Mallarmé)، **هــذيــان.**

I

تـتـطوَّر الـقُـوى الـمُـتـخـيِّـلة في ذهـننـا عـلـى مِـحـوَرَيْـن شـدَيـدَيْ الاخـتـلاف. منـهـا مـا يَـجِـدُ انطلاقَـهُ أمـام الـجِـدَّة؛ إذ يـتـسلّـى بـالـفـتّـانِ، والـمتـنوِّع، والـحدَث غير الـمُتوقَّع. ولـلخيال الـذي تُـنعِـشهُ ربـيعٌ يـصِـفُـه باستمرار. فَفي الطبيعةِ الحيّة، بعيداً عنَّا، تُنتِج هذه القُوى أزهاراً.

أمّا الـقُـوى الأُخـرى الـمُـتـخـيِّـلة فـتـحـفِـرُ عُـمْـقَ الـكـون؛ تـبـغـي أن

[هناك مراجع كثيرة قديمة استخدمها باشلار بدون تحديد اسم المؤلف أو عنوان الكتاب أو تاريخ النشر أو مكانه. وقد حاولنا تحقيق ما أمكن تحقيقه منها، تاركين البعض منها كما ورد في النص الأصلي. أما الهوامش المشار إليها بـ(*)، هي من وضع المترجم أو المُراجع].

(*) La Hydre: ثُعبان فظيع، تصوِّره الأساطير الإغريقية بسبعة رؤوس ما إن يُقطَع رأس منها حتى ينبُت من جديد. أمّا هِرقَل فقد قطع الرؤوسَ كُلَّها بِضربةٍ واحدةٍ.

(1) Stéphane Mallarmé, *Divagations*, p. 352.

تكشِفَ البَدئي والسرمدي معاً. أنْ تُهيمِنُ على العارِض وعلى التاريخ. وهي تُنتِج في الطبيعة الموجودة داخِلَنا وخارِجَنا، براعِمَ؛ براعمَ حيث يغورُ الشكلُ في مادَّةٍ، وحيثُ يكونُ «الشكلُ داخليّاً».

يُمكِنُنا، إذ نُعبِّرُ عن أفكارنا فلسفياً في الحال، أن نُميِّز نَمَطين من الخيال: خيالٌ يُولِّدُ العِلَّةَ الصُوريّة، وخيالٌ يُولِّد العِلَّة المادِّية، أو، باختصارٍ شديد، «الخيال الصُوري»، و«الخيال المادِّي». تبدو لنا هذه المُصطلحات الأخيرة المُعبَّر عنها باقتضاب، ضروريةً لدراسة الإبداع الشِّعري دراسةً فلسفيّةً كاملة. إذ يجب أن تصيرَ العلّةُ الشعوريّة، وعِلّةُ القلْبِ، عِلَّةً صُوريّةً حتى يكتسِبَ العملُ الشِّعريُّ تنوُّعَ اللغة، وحياة النور المُتَغيِّرة. لكنَّ هنُاكَ ـ فضلاً عن صُوَر الشكل، التي غالباً ما يذكرها علماءُ نفس الخيال ـ كما سوف نُبيِّنُ ـ صُوَرَ المادّة، صُوَراً مُباشرة لِـ «المادّة». البصرُ يُسمِّيها، لكنَّ اليدَ تعرفها. وهنالِكَ بهجةٌ نشطة تتحسَّسُها وتعجنها وتُلطِّفُها. نحنُ نحلُم بِصُوَرُ المادَّة هذهِ على نحوٍ جوهريٍّ، وحميم عازِلين الأشكالَ، الأشكالَ القابلة للعَطَب، والصُوَر غير المجدِيَة، وصيرورة المساحات. إذ إنَّ لِهذه الصُوَر ثِقلاً، إنَّها قلْبٌ.

لا ريبَ في أنَّ ثمّةَ مؤلّفاتٍ تتعاضدُ فيها القوَّتان المُتخيِّلتان. حتى إنَّه لَيستحيلُ فصلُهما على نحوٍ كامل. طبعاً يحتفظُ حلُم اليقظة الأكثر حركيَّة وقُدرةً على التحويل، والأكثر خضوعاً للأشكال، ببعضِ الرشاقة، والكثافة، والتُّؤَدَة، والإنتاش. وبالمُقابل، على كُلِّ عمَلٍ شعريٍ يغوصُ بشيءٍ من العُمقِ في برعُم الكون لِيكتشِف صلابة المادّة الدائمة، ورتابَتِها الجميلة، على كُلِّ عمَلٍ شعريٍّ يستقي قُواهُ من الحدث المُتيقِّظ لِعِلَّةٍ ماديَّة، مع ذلكَ، أن يُزهِر ويتجمَّل. عليهِ أن يتلقّى، من أجل الإغراء الأوَّل للقارئ، فيْضَ الجمال الشكلي.

بِحُكم هذه الحاجة إلى الإغراء، يعمل الخيال، بصورةٍ أعَمّ، حيث يتقدَّم الفرحُ ـ أو على الأقلّ حيث يتقدَّم فرَحٌ مَّا! ـ باتِّجاهِ

الأشكال والألوان، وفي اتِّجاه التنوُّع والتحوُّلات، وباتِّجاهِ مُستقبلِ المساحة. الخيالُ يُفرِغُ العُمْقَ، والخصوصية المادِّية، والكتلة.

وعلى الرَّغم من ذلكَ، فإنَّنا إنَّما نَوَدُّ على نحوٍ خاصّ أن نصُبَّ اهتمامنا، في كتابنا هذا، على التصوُّر الحميم لهذه القوى النباتية والمادِّية. وحدَه فيلسوفٌ مُعادٍ للفنِّ يُمكِنُ أن يستأنف عِبئاً ثقيلاً كهذا: نزعُ جُملةِ لواحقِ الجَمال، والعمل قَدْر استطاعته على اكتشاف الصور المخفيَّة وراء الصُّوَر الظاهِرة، والمُضِيّ حتّى جذْر القوَّةِ المُتخيِّلة.

تنمو في عُمق المادَّة نبتةٌ قاتمة، كما تُزهِر في ظُلمة المادَّة أزهارٌ سوداء. سبَقَ أنَّها اكتسبت نعومتها، ونموذج عِطرها.

II

عندما بدأنا بِتأمُّل مفهوم جمال المادَّة، سُرعانَ ما صدمَنا الافتقارُ إلى العِلَّة المادِّية في فلسَفة عِلْم الجَمال. وبدا لنا على نحوٍ خاصٍّ أنَّ القُدرةَ المُفرِّدة للمادَّة تُبخَسُ حقَّها. فَلِماذا نربطُ مفهوم الفرد دوماً بِمفهوم الشكل؟ أَلَيسَ ثمَّةَ فرديّةٌ في العمق تجعل المادَّة في أصغر أجزائها شموليّة دوماً؟ إنَّ المادّة المُتأمَّلة في منظور عُمْقها هي، بالتحديد، المبدأ الذي يُمكِنُ أن يُهمِل الأشكال. وهي ليست مُجرَّد عجْزِ نشاطٍ شكلي. بل تبقى هي نفسها على الرغم من كُلّ تشويهٍ، ومن كُلِّ تجزئة. وبالمُقابل تنقاد المادّة إلى التقويم باتِّجاهَين: اتّجاه التعميق، واتِّجاه الانطلاق. فباتِّجاه التعميق تبدو غير قابلة للسَّبْر كَمِثل لُغْز. وتبدو، باتِّجاه الانطلاق، باعتبارها قَوَّةً لا تُستنفَد، باعتبارها مُعجزةً. وبالاتِّجاهَين كلَيْهما يُنمِّي التأمُّلُ خيالاً مفتوحاً.

لا نستطيعُ أن نواجِه مذهباً كاملاً لِلخيال البشري إلا حينما ندرُسُ الأشكال ونعزوها إلى موادِّها الصحيحة. حينئذٍ سنتمكَّنُ من إدراكِ أنَّ الصورة هي نبتةٌ تحتاج إلى الأرض والسماء، وإلى الماهيّة

والشكل. إذ تتطوَّر الصُّوَر التي يعثر عليها البشر ببطء وصعوبة، ومِن هُنا نفهم مُلاحظة جاك بوسكيه (Jacques Bousquet) العميقة، إذ يقول: «ما تُكلِّفه صورةٌ للإنسانية من العمل يُعادِلُ ما تُكلِّفه خاصيّةٌ جديدةٌ للنبتة». وثمَّة صورٌ كثيرةٌ مُجرَّبة لا يُمكن أن تعيش لأنَّها مُجرَّد ألعابٍ شكليّة، وغير مُتكيِّفة مع المادَّة التي يجب أن تُوَشِّيها.

نعتقد إذاً أنَّ مذهباً فلسفيّاً للخيال يجب أن يدرُس قبل كُلِّ شيء علاقاتِ السببية الماديَّة بالسببيّة الصُّوريّة. هذه المُشكلة تفرض نفسها على الشاعر وعلى النحَّات على حدٍّ سواء. ذلكَ أنَّ لِلصُّوَر الشعرية، هي أيضاً، مادّةً.

III

سبَقَ أنْ تعاطينا مع هذه المُشكلة. ففي كتابنا **التحليل النفسي للنار** (*Psychanalyse du feu*) اقترحنا تسجيل مُختلَف نماذج الخيال من خلال علامة «العناصر الماديّة» التي ألهمَتْ الفلسفات التقليدية وعُلماء الفلَك القُدماء. وفي الحقِّ، نظنُّ أنَّ بإمكاننا آن نُثبِّتَ، ضمنَ إطار الخيال، قانونَ العناصر الأربعة التي تُصنِّف مُختَلَف ضروب الخيال الماديّة بِحسَب ارتباطها بالنار، والهواء، والماء أو التراب. وإذا كان صحيحاً، كَزعمِنا، أنَّ على كُلِّ شِعريّةٍ أن تتلقّى مُكوِّناتٍ تبقى - مهما كانت ضعيفة - ذات جوهرٍ ماديّ، فإنّ على هذا التصنيف أيضاً أن يُقرِّب، من خلال العناصر الماديّة الأساسية، النفوسَ الشِّعريّة بأقوى ما يُمكِن. فَلِكي يستمِرَّ حلُمٌ يقظةٍ بثباتٍ كافٍ لإبداعِ مؤلَّفٍ مكتوب، ولكي لا يبقى مُجرَّدَ فراغ ساعةٍ عابرة، يجب أن يجِد «مادَّته»، وأن يمنحه عنصرٌ ماديّ ماهيتَه الخاصَّة، قاعدتَه الخاصة، شعريّتَه المُتميِّزة. وليس عبثاً أنَّ الفلسفات البدائية كانت تختار، في هذا الاتّجاه، اختياراً حاسماً. إذ ربطت بِمبادئها الشكليّة واحداً من العناصر الأساسية التي غدَت هكذا «أمزِجةً فلسفيّة». في

هذهِ المنظومات الفلسفية يرتبط الفكر العِلمي بِحُلُم يقظةٍ مادِّيّ بدائي، بينما تتجذَّر الحكمة الهادئة الثابتة في ماهيّةٍ جوهريّة. ولئن كانت هذه الفلسفاتُ البسيطة القويّة لا تزال تحتفظ بمِصادر اليقين، فذلك لأنّنا حين ندرسُها نعثُر على قُوى مُتخيِّلة طبيعية تماماً. ويبقى الأمرُ نفسُه دوماً: في نظام الفلسفة لا يتِمُّ الإقناعُ إلا بالإيحاء بأحلامِ يقظةٍ أساسية، وبِأن يُعاد إلى الأفكار سبيلُ أحلامها.

ثُمَّ إنَّ الأحلام ترتهن بالعناصر الأربعة الأساسية أكثر ممّا ترتهِن بالأفكار البسيطة والصُّوَر الواعية. وقد تعدَّدت البحوث التي ربطت مذهب العناصر المادِّية الأربعة بالأمزجة العضويَّة الأربعة. وهكذا كتب المؤلِّفُ القديم ليسيوس (Lessius)، في كتابه **فنُّ العيشِ طويلاً**[2]: «أحلامُ الصفراويين هي من طبيعة النار والحرائق والحروب والجرائم؛ وأحلام السوداوييِّن من طبيعة أعمال الدَّفْن، والقبور، والأشباح، والفرار، والخنادق، وجُملة الأشياء المُحزِنة؛ وأحلام النُّخاميِّين من طبيعة البُحيرات، والأنهار، والفيَضانات، والغرَق؛ وأحلامُ الدَّمَويِّين من طبيعة طيَران العصافير، والسِّباقات، والولائم، وأشياء لانجرؤ حتّى على التلفُّظ باسمِها». وعليهِ فالصفراويُّون، والسَّوداويُّون، والنُّخاميُّون، والدَّمويُّون سيُميِّزهم على التوالي النارُ، والتُّرابُ، والماءُ، والهواء. وتُفضِّل أحلامُهم أن تعمل على العُنصُر المادِّي الذي يُميّزُها. فلَو سلَّمْنا أنَّ حقيقةً حُلُميَّة يُمكِن أن تُطابِق خطأً حيوياً (بيولوجيّاً) ظاهراً بلا شكٍّ لكنَّه عامٌّ للغاية، لَكُنَّا مُستعِدِّين لِتفسير الأحلام «بطريقةٍ مادِّية». فإلى جانب التحليل النفسي لِلأحلام يجب أن يرِدَ علم نفس فيزياء الأحلام، وعِلم نفس كيمياء الأحلام. وسوف يلتحق التحليل النفسي المادِّي الصِرْف هذا بالقواعد القديمة

(2) Leonardus Lessius, *L'Art de vivre longtemps et en parfaite santé, de la sobriété et de ses avantages*, p. 54.

التي كانت تُريد أن تُشفي «الأمراضُ البسيطة بطرائق علاج بسيطة». العنصُر المادِّي حاسِمٌ قياساً إلى المرَض وإلى الشِّفاء. فالأحلامُ تؤلمُنا وتشفينا. وتظلُّ العناصر المادِّية أساسيّة في عِلْم كونيّة(*) الأحلام.

نعتقد، بوجهٍ عام، أنَّ علم نفس المشاعر الجمالية قد يمتدُّ لِيشمل دراسةَ منطقةِ أحلام اليقظة المادِّية التي تسبق التأمُّل. لأنّنا نحلُم قبل أنْ نتأمَّل. وكُلُّ منظرٍ هو تجربةٌ حُلُميّة قبل أن يكون مشهداً واعياً. ولا نُشاهِدُ مع إحساسٍ جماليٍّ إلاّ المناظر التي رأيناها أوّلاً في الحلُم. لقد كان تييك[3] (Tieck) على حقٍّ، إذ تَبيَّنَ في الحُلُم البشري فاتحةَ الجَمال الطبيعي. فوحدةُ المنظرِ تُقدِّم نفسها بصفتها إكمالاً لِحلُم مرئيٍّ غالباً، لكنَّ المنظر الحلُمي ليس إطاراً مُمتلئاً بالانطباعات بل مادّة فيّاضة.

نفهَمُ من هذا إذاً أنّ بوُسْعنا أن نربط بِعُنصرٍ مادّي كالنار أُنموذجاً من حُلُم اليقظة الذي يقود مُعتقَدات حياةٍ بأكملها، ومشاعرها، ومثالها، وفلسفتها. ثمّة اتِّجاهٌ للحديث عن جماليّات النار، وعلم نفس النار، وحتّى عن أخلاق النار. فعلم نفس النار وشِعريّتها يُكثِّفان ضروبَ التعليم هذه. يُشكِّلان كلاهما هذا العِلْم الاستثنائي المُزدوج الذي يسند اعتقادات القلب من خلال معرفة الواقع، وفي المُقابل، يجعلنا نفهم حياة الكون عبْر حياةٍ قلبنا.

العناصر الأُخرى كُلّها تُسرِف في يقينياتٍ مُزدوجة مُشابِهة. إذ توحي بمُسارّات عميقة، وتُرِي صوراً باهرة. ولهذه العناصر الأربعة مُخلِصوها، أو، على وجه الدقّة، كلٌّ منها يُشكّل بعمقٍ، وبصورةٍ

(*) Cosmologie، المقصود هنا، كما سوف يتبيّنُ من النصّ، البُعد الكوني للأحلام.

(3) L. Tieck, *Werke*, t. V, p. 10.

مادّية، «نظاماً من الإخلاص الشِّعري». وبينما نعتقد، ونحن نُغنّيها، أننا مُخلِصون لِصورةٍ مُفضَّلة، نكون في الحقيقة مُخلِصين لِشعورِ إنسانيّ بدائي، ولِواقعٍ عضويٍّ أوّليّ، ومزاجٍ حُلُميٍّ أساسيّ.

IV

نحن واثقون من أننا سوف نجد ما يُثبِتُ هذه الأطروحة في الكتاب الذي بين أيدينا حيث سندرُس الصُّوَر الجوهريّة للماء، وحيث سَنُطبِّق علم نفس «الخيال المادّي» للماء ـ العنصر الأكثر أُنوثةً واتِّساقاً من النار، العنصر الأثبت الذي يترامز مع قوىً إنسانية أكثر خفاءً، وبساطةً وتبسيطاً. بِسبب هذه البساطة والتبسيط، ستكون مهمَّتنا أصعبَ وأكثر رتابةً. لأنَّ الوثائقَ الشعرية قليلةُ العدَد، كثيرةُ الضحالة. والشُّعراء والحالمون يتسلُّون غالباً أكثر ممَّا يُفتَنون بألعابِ الماء الاصطناعية. الماء إذاً زينةُ مناظرهم؛ وليس، حقّاً، مادَّةَ أحلامِ يقظتهم. ولكي أتكلّم كفيلسوف، أقول إنّ شُعراء الماء «يُشاركون» فيَ الواقع المائي للطبيعة بأقلَّ ممّا يُشارك الشُّعراء الذين يُصْغُون إلى نداء النار أو التُّراب.

بُغيةَ مزيدٍ من التوضيح لهذه «المُشاركة» التي هي جوهر فِكر المياه، و«الحياة النفسية المائية»، سنكون إذاً بحاجةٍ إلى إراحة أنفسنا بأمثلةٍ نادرةٍ. لكنْ لوِ استطعنا أن نقنع قارئنا بأنَّ ثمَّة، تحت صُوَر الماء الاصطناعية، سلسلةً من صُورٍ مُتعاظمة العُمق، والثبات، لَسُرعان ما يُحِس في تأمُّلاته الخاصَّة، استئناساً بهذا التعمُّق؛ إذ سوف يشعر بانفتاح خيال الموادّ من تحت خيال الأشكال. وسوف يتعرَّف في الماء، في مادّة الماء، «نموذجاً لِلاألفة، لألُفةٍ شديدة الاختلاف عن تلك التي توحي بها «أعماق» النار أو الحجَر. ولا بُدّ أنه سيُقِرُّ بأنَّ الخيال المادِّي للماء إنما هو نموذج خاصٌّ من الخيال.

وَفي النهاية، سوف يفهم، وقد تقوَى بمعرفة العُمْق هذهِ في عنصرٍ مادّيّ، أنَّ الماءَ أيضاً «نموذجٍ لِلقَدَر»، وليس فقط قدراً وهميّاً لِصوَرٍ هاربة، قدَراً وهميّاً لِحُلُم لا يكتمِل، بل قَدَر جوهريّ لا ينِي يُغيِّر مادّة الوجود. عندئذٍ سوف يفهم القارئ واحدةً من خصائص النزعة الهيرقليطيسيةَ(*) بأكبر قدر من التعاطُف والألم. وسوف يرى أنَّ الحركية الهيرقليطيسية فلسفةٌ «محسوسة»، فلسفةٌ «شاملة». لا نستحمُّ في نهرٍ مرّتين، لأنّ قدر الكائن البشري، في عُمقِه، هو الماء الجاري. الماء هو حقّاً العنصر الانتقالي. إنَّه التحوُّل الكائني(**) الجوهري بين النار والتراب. والكائن الذي قدَرُه الماءُ كائنٌ دائخ. فهو يموتُ كلّ لحظةٍ، ومن دون توقُّفٍ، يسيلُ شيءٌ مّا من مادَّته. وليس الموت اليومي بالموتِ المُفرِط للنار التي تخترق السماءَ بأسهُمها؛ إذِ الموتُ اليوميُّ هو موتُ النار. الماء يجري كلّ يوم، الماء يهطل كلَّ يوم، وعلى الدوام ينتهي بموته الأُفُقي. وسوف نرى في الأمثلة التي لا تُحصى عمّا يتَّصلُ بالخيالِ المُجسّد أنّ موت الماء أكثر حلُميّةً من موتِ التراب: لا نهائيٌّ هو عذابُ الماء.

V

نودُّ، قبل أن نُقدِّم المُخطَّط العام لِبحثنا، أن نشرح أفكارنا

(*) نسبةً إلى الفيلسوف الإغريقي هيرقليطس (550 ـ 480 قبل الميلاد) الذي كان يعُدُّ النار مبدأً كونٍ صيرورتُه مُستمِرّة. ومِن ثَمَّ أقام نظريّته في وحدة المُتناقِضات وصراعها.

(**) Ontologique، الكائني هو المُتعلّق بعلم الكائن، وبِعلم وجود الكائن، وقد استخدمنا اسم الفاعل من «كان»، مع مؤنَّثه الذي يُعطي المصدر الصناعي «كائنيّة»، ولم نستخدِم، في هذا السياق، الصفة «وجودي» ومؤنّثه «وجوديّة» دفعاً لِلُّبْس مع المذهب الوجودي المعروف. كذلكَ لم نشأ أن نُثبت المُصطلَح كما هو «أنطولوجي» لأنّه لايُحدِّد في السياقِ أيَّ مدلولٍ دقيق.

المُتَّصلة بعنوانه؛ إذ يجب أن يُضيء هذا الشَّرحُ هدَفنا.

على الرغم من أن هذا الكتاب مثالٌ جديد، بعد كتابنا **التحليل النفسي للنار**، على قانون العناصر الشِّعرية الأربعة، لم نحتفظ بعنوان التحليل النفسي للماء الذي كان يُمكن أن يكون نظيراً لِبحثنا القديم. إنّما اخترنا عنواناً أكثر غموضاً هو **الماءُ والأحلام**. وها هنا مُقتضى الوفاء. فَلِكي نتحدّث عن التحليل النفسي، يجب أن تكون الصُّور الأصليّة قد صُنِّفَت من دون أن يُترَكَ لِواحدةٍ منها أثر ميزاتها الأُولى، كما يجِب أن تُعيَّن وتُحَلَّ العُقَد التي جمعتْ لوقتٍ طويل رغباتٍ وأحلاماً. ونشعرُ أنّنا فعلنا هذا في كتابنا **التحليل النفسي للنار**. وأدهَشَنا أنّ فيلسوفاً عقلانياً يُعِير هذا الاهتمامَ كُلّه لأوهام وأخطاء، وأن يكون دوماً بحاجةٍ إلى تمثيل القِيَم العقلانية والصُّور بوصفها تنقيحاتِ مُعطياتٍ خاطئة. وفي الحقِّ فإننا لا نجِد أيّ تماسُكٍ في عقلانيّة طبيعية، آنيّةٍ وأصليّة. فنحنُ لا نحِلُّ دُفعةً واحدةً في المعرفة العقليّة، ولا نُعطي من الضربة الأُولى المنظورَ الصحيح لِلصُّور الأساسية. فهل نحن ذلكَ العقلاني الذي نُحاول أن نكونَه، ليس فقط في مجموع ثقافتنا، بل في تفاصيل أفكارنا، وفي السيرورة المُفصَّلة لِصُوَرنا المألوفة؟ هكذا غَدَوْنا، من خلال تحليلٍ نفسيّ للمعرفة الموضوعية، وللمعرفة المُصوَّرة، عقلانيين إزاءَ النار. إنّ الوفاء لَيُجبرنا على الاعتراف بأننا لم نُفلِح بالتصحيح نفسه في ما يتعلّق بالماء. إذ لا نزال نعيش صور الماء، نعيشها بشكلٍ مُركّب في تعقيدها الأوَّل بمنحها، غالباً، انخراطنا غير المُعقلَن فيها.

أُكابِد الاكتئاب نفسه من جديدٍ أمام المياه الساكنة، وهو اكتئابٌ خاصّ كلونِ رامةٍ في غابةٍ رطبة، اكتئاب من دون ضيقٍ، اكتئاب حالِم، بطيء، هادئ. غالباً ما يغدو تفصيلٌ تافهٌ، في نظري، رمزاً نفسيّاً جوهريّاً. وهكذا فرائحة النعناع المائي غالباً ما تستدعي في ذاتي

نوعاً من التَراسُل الوجودي الذي يجعلني أعتقد أنَّ الحياة مُجرَد نبات عِطري، وأنّها تفوح من الوجود فَوْحَ الرائحة من المادّة، وأنّ على نبتة الساقية أن تنشر روح الماء . . . لو كان عليَّ أن أعيش، من جهتي، أُسطورة تمثال كونديلاك(*) (Condillac) الفلسفية الذي يجد أوّل كونٍ وأوّل وعيٍ في الروائح، فبدَلاً من أن أقول ما قاله التمثال «أنا رائحة ورد»، لَقُلتُ: «أنا أوّلاً رائحة نعناع، رائحة نعناع الماء»، لأنَّ الكائن، قبل كُلّ شيء، يقظة، وهو يستيقظ في وعيٍ انطباعٍ استثنائي. والفرد ليس مجموع انطباعاته العامّة، بل هو مجموع انطباعاته المُتفرِّدة. وهكذا تتولّد فينا «الأسرار المألوفة» التي تتجدّد في «رموزٍ نادرة». ففي جِوار الماء وأزهاره فهمتُ بصورةٍ أفضل أنَّ حلُم اليقظة كونٌ فوَّاح، ونسمةٌ عطِرة تخرج من الأشياء بوساطةِ حالِم. فإذا ما أردتُ أن أدرس صُور الماء، فعليَّ إذاً أن أعزو دورها المُهيمِن إلى نهرِ بلدي وينابيعه.

وُلِدتُ في بلَد السواقي والأنهار، في بُقعةٍ من مُقاطعة شامبانيا(**) العامرة بالوديان، في منطقة الفالاج، وقد سُمِّيَت بهذا الاسم نظراً لكثرة وِدبانها. إنَّ أجمل مسكنٍ في نظري هو ذاك الذي يقع في جوفِ وادٍ، على ضفّة مياهٍ جارية، في الظلّ الضئيل لأشجار السَّوحر والصفصاف. وحين يَحِلُ شهر تشرين الأوَّل/ أكتوبر مع سحاباتِ ضَبابهِ على النَّهر . . .

(*) Etienne Bonnot de Condillac (1714 ـ 1780): فيلسوف فرنسي، عُرِف بمذهبه الحِسِّي الذي شرحه في كتابه **رسالة في الحواسّ** (1754) حيث يُعطي أولويّة للّمس والشمّ. يشرح نظريّته من خلال تخيّل الإنسان ـ التمثال الذي تستيقظ حواسّه على التوالي.

(**) La Champagne: مُقاطعة غرب فرنسا، معروفة بأراضيها الصلصاليّة المليئة بالمستنقعات والسبخات والمراعي. فيها ثلاثة ودبان أخذت أسماءها من الأنهار: وادي السّن (مدينة تروا)، ووادي المارن (مدينة شالون الشامبانيّة، وإيبيرني)، ووادي فِلّ (مدينة رانس). أمّا اسم منطقة Vallage فَمُشتقٌّ من كلِمة vallée = وادٍ.

كانت متعتي أيضاً في مُرافقة السواقي، والمشي على طول الحوافّ، بالاتّجاه الصحيح، اتّجاه الماء الجاري، الماء الذي يقود الحياة إلى مكانٍ آخر، إلى القرية المُجاوِرة. فـ«مكاني الآخر» لا يذهبُ أبعدَ من هذه القرية. كنتُ تقريباً في الثلاثين حين رأيتُ المُحيطَ أوّل مرّةٍ. لذا لن أُجيد الحديث عن البحر في هذا الكتاب، وسوف أحكي عنه على نحوٍ غير مُباشر، وذلك بأن أسمع ما تقول عنه كُتب الشعراء، سأحكي عنه مع بقائي تحت تأثير الرسوم المدرسية المُثقَّبة(*) المتّصلة باللانهاية.

أمّا في ما يُلامس حلُم يقظتي، فليست اللانهاية هي التي أراها في المياه، بل العُمق. ومن جهةٍ أُخرى، ألم يقُل بودلير (Baudelaire) إنّ خمسة إلى سبعة أميال تُمثّل لِلإنسان الحالِم أمام البحر شُعاعَ اللانهاية؟[4]. طول الفالاج ثمانية عشر فرسخاً، وعرضه إثنا عشر. إنّه إذاً عالَم. أنا لا أعرفه كاملاً، ولم أُلاحِق مجرى أنهاره كُلّها.

غير أنّ مسقط الرأس مادّة أكثر منه امتداداً؛ إنّه من الغرانيت أو التراب، هواء أو جفاف، ماء أو نور. في مسقط الرأس نُعطي أحلامَنا مادّتَها، ومن خلاله يكتسب حلُمنا مادّته الحقيقية، منه نطلُب لوننا الأساسي. بينما كنتُ أحلم قُرب النهر، نذرْتُ خيالي للماء، للماء الأخضر الرقراق، للماء الذي يُخضِّر المراعي. فأنا لا أستطيع أن أجلس قُرب ساقيةٍ من دون أن أغوص في حلُمِ يقظةٍ عميق، وأن

(*) رسم مثقوب ثقوباً عديدة يُرشُّ بِمسحوق مُلوَّن كي يُنقَل على ورقة أُخرى.

(4) Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, p. 79.

أستعيد رؤية سعادتي . . . ليس من الضروري أن تكون الساقية والماء في منطقتنا، فالماء مجهولُ الاسمِ يعرف أسراري كلّها. والذكرى ذاتها تخرج من سائر الينابيع.

لدينا سببٌ آخر لِعدَم اعتمادنا عنوان التحليل النفسي للماء، سببٌ أقلُ عاطفيةً وخصوصية. ففي هذا الكتاب، لم نُطوّر بانتظام، كما يجب لِتحليلٍ نفسيٍّ عميق، الطابَع العُضواني للصُّور المُحوَّلة إلى مادّة. إنّ أوّلَ الفوائد النفسية التي تتركُ آثاراً لا تُمحى في أحلامنا فوائدُ عضوية. وأوّل قناعةٍ حارّة هي متعةٌ جسَديّة. ففي الجسَد والأعضاء تولَد الصور المادية الأولى. هذه الصور المادية الأولى حركية، نشِطة؛ إذ ترتبط بإراداتٍ بسيطة، وخشِنة خشونةً مُدهِشة. لقد أثار التحليل النفسي كثيراً من الفتنة في حديثه عن الليبيدو (الغُلْمة) الطفولي. وقد نفهم على نحوٍ أفضل فِعلَ هذا الدافع فيما لو أعطيناه شكلَه المُبهَم والعام، وفيما لو ربطناه بجملة الوظائف العضوية. حينئذٍ ستظهر الغُلْمة مُتعاضِدةً مع الرغبات والحاجات كلها. ولَعلَّها تُعَدُّ مُحرِّكاً للشهوة، وتجِد ارتواءها في انطباعات المتعة كافّة. ثمّة شيءٌ أكيد، على كُلّ حال، هو أنّ حلم اليقظة عند الطفَل حلمٌ ماديّ. لأنّ الطفل ماديّ بالولادة. وأحلامه الأولى أحلامُ موادّ عضوية.

في بعض الأحيان يبلغ حلم الشاعر المُبدِع من العمق والطبيعية حدّ أنه يعثُر، من دون ريب، على صُور جسَدِه الطفولي. وغالباً ما يكون للقصائد التي جذورها بهذا العُمق قوّةٌ مُتفرِّدة. قوّة تَعبُرها بينما يُشاركُ القارئ في هذه القوة الأصلية من دون تفكير. ولا يعود يرى فيها الأصل. ها هُما صفحتان يتجلّى فيهما الإخلاص العضوي لِصورةٍ أوّلية:

عارفاً كميّتي الخاصّة
ها أنذا، أجتذِب، أُنادي جذوري كلها
[الغانج، والميسيسبي،
وقِماش أورينوك السميك، ومجرى الراين الطويل، والنيل
[بمثانته المزدوجة . . .[5].

هكذا تمضي الوفرة . . . في الخرافات الشعبية، لاتُحصى الأنهار المُنحدرة من مثانة عملاق. حتى إنَّ غارغانتوا[*]، في نزهاته كلها، أفاض (بِبولِه) الأرياف الفرنسية بلا تبصُّر.

إذا ماغدا الماء ثميناً، غدا منَوياً أيضاً، وعندئذٍ يُتَغنَّى بهِ مع كثيرٍ من الألغاز. والتحليل النفسي العضواني هو وحده الذي يُمكن أن يُضيء صورةً مُبهَمةً مثل هذه:

ومثلما أنَّ النُّطفة تُخصِب الشكل
[الرياضي، فاصلةً
طُعْم العناصرِ الفيّاضَ عن نظريّته،
كذلكَ جسَدُ النصرِ تحت جسد الوحلِ،
[والليل
يشتهي أن يذوبَ في مجال الرؤية[6].

تكفي قطرة ماءٍ واحدة لِخلْق عالمٍ وإذابة الليل. وبُغية الحلُم

---

(5) Paul Claudel, *Cinq grandes odes*, [*suivies d'un processionnal pour saluer le siècle nouveau*], p. 49.

(*) Gargantua: بطل سلسلة روايات رابليه (Rabelais) (القرن السادس عشر) التي تحكي عن مغامرات عملاقين الأب غارغانتوا والابن بانتاغرويل.

(6) المصدر نفسه، ص 64.

بالقوّة، لايحتاج المرء إلاّ إلى قطرةٍ مُتخيَّلة في العُمق. فالماء المُحرِّك هكذا بُرعمٌ، يُعطي الحياةَ انطلاقاً لا يُستنفَد.

كذلكَ في مؤلَّفٍ يُضارع في كماله مؤلَّف إدغار بّو (Edgar Poe) اكتشفت السيدة ماري بونابرت (Marie Bonaparte) الدلالة العضوية لِموضوعات عِدّة، وهي تأتي ببراهين عديدة على الطابع الوظائفي (الفسيولوجي) لِبعض الصور الشعرية.

لم نجد أنفسنا مُستعدِّين بما يكفي لكي نمضي بعيداً صوب جذور الخيال العضوي ونكتب في أسفل علم نفس الماء عِلْمَ وظائف الماء الحُلُمي. إذ يلزم لهذا ثقافة طبيّة وتجربة واسعة خصوصاً في مجال الأمراض العصبية. وفيما يخصُّنا، ليس بين أيدينا لِفَهم الإنسان إلا القراءة، القراءة الرائعة التي تحكم على الإنسان بِحسب ما يكتُب. فما نُحبّه في الإنسان، فوق كلّ شيء، إنّما هو ما نستطيع أن نكتب عنه. وهل يستحِقّ أن يُعاشَ ما لا يُمكِن أن يُكتَب؟ إذاً كان لا بُدّ لنا من الاكتفاء بدراسة الخيال «المادّي المُطعَّم»، واقتصرنا باستمرار تقريباً على دراسة مُختلَف فروع الخيال المُجسِّد «فوق الطُعْم»، حين تضع الثقافة وسْمها على الطبيعة.

وبالمُقابل، لا يتعلّق الأمر، في نظرنا، بِمُجرّد استعارة. بل على العكس، يبدو لنا «الطُعم» مفهوماً جوهرياً لِفهم علم النفس البشري. إنّه، في رأينا، العلامة الإنسانية، الضرورية لِتمييز الخيال البشري. وفي رأينا، تُشكّلُ البشريّة المُتخيّلة ما وراء الطبيعة المُطبِّعة. والطُعم هو الذي يمنح الخيال المادّي حقّاً فيضَ الأشكال. والطُعم هو الذي يُمكن أن ينقل إلى الخيال الصُوري غنى الموادّ وكثافتها. إذ يُجبِر النبتة البريّة على الإزهار، ويمنح الزهرة مادّةً. ويجب، خارج أيّ استعارة، التوحيد بين كلّ نشاطٍ حالِم ونشاطٍ مؤمثَل لإنتاج عمَلٍ شعري. فالفنّ من الطبيعة المُطعَّمة.

طبعاً، حين تعرّفنا، في دراستنا عن الصُور، نُسغاً قديماً، دونّاه بشكلٍ عابر. حتى إنّ الأندر تمثّلَ في عدَم اكتشافنا أُصولاً عضويّةً للصُورِ بالغةِ الكمال. لكنَّ هذا لم يكن كافياً لكي تستحقّ دراستنا أن تكون في مصاف تحليل نفسيّ شامل. إذن يظلّ كتابنا بحثاً في عِلم الجمال الأدبي. غايته مزدوجة تجمع بين تحديد مادّةِ الصُوَر الشعرية، ومُلاءمة الأشكال للمواد الأصلية.

VI

ها هو الآن المُخطّط العام لِدراستنا.

لِمزيد من بيانٍ ما يكون مِحور الخيال المُجسِّد، سوف نبدأ بِصُور سيِّئة التجسيد؛ إذ سندعو صُوراً مُصطنَعةً الصُورَ التي تتحرّك على سطح العنصر، من دون أن تترك للخيال وقتاً لِيشتغل المادّة. سَيُخصَّص فصلنا الأوّل للمياه الرقراقة، للمياه اللامعة التي تُعطي صُوراً عابرةً وسهلة. ومع ذلك، سوف نُشعِر القارئ بأن هذه الصُور، بِحُكم وحدة العنصر، تنتظم وتتناسق. إذاً، سوف نُريه قبلاً المَعْبَر من شِعْر المياه إلى ما وراءَ شعرية الماء، المعبر من الجمع إلى المُفرَد. ومن أجل ما وراءَ شعريةِ ماءٍ كهذه، لا يعود الماءُ «مجموعة» صُورٍ معروفة خلال تأمُّلٍ شارد، وفي سلسلة من أحلام يقظةٍ مُحطَّمة، آنيَّة، بل «دعامةٌ» من الصُوَر، وعمّا قريب، تَقدِمةٌ من الصُور، ومبدأ يُؤسِّس الصُور. وشيئاً فشيئاً يغدو الماء أيضاً في تأمُّلٍ لا يَني يتعمَّق، عنصراً من الخيال المُجسِّد. وبعبارةٍ أُخرى، يعيش الشُّعراء اللاّهُون عَيْشَ ماءٍ سنوي، بصفته ماءً يمضي من الربيع إلى الشتاء، ويعكِس بِيُسرٍ وحِياد وخِفَّةٍ الفصولَ كُلَّها. لكنّ الشاعر الأعمق يجِد الماءَ المُعمِّر، الماء الذي يتوالَد من ذاته، الماء الذي لا يتغيَّر، الماء الذي يطبَع صُوَره بعلامته التي لا تُمحى، الماء الذي هو عضوٌ من العالَم،

وغذاء للظواهر الجارية، العنصر الإنباتي، والعنصر المجرّاتي، جسَدُ الدُّموع...

لكنّنا نُكرِّر أننا إنّما نفهم قيمة العُمق بالوقوف طويلاً أمام السطح المُتقزّح. سوف نُحاول، إذاً، آن نُحدّد بعض مبادئ الانصهار التي توحّد الصور الاصطناعية. وسوف نرى، على نحوٍ خاصّ، كيف تتأطّر نرجسية الكائن الفرد في نرجسيّةٍ حقيقية. وسوف ندرسُ أيضاً، في نهاية الفصل، مثلاً أعلى سهلاً للبياض واللطافة سنُسمِّيه «عُقدة البجع». ففيها سوف تجِد المياه العاشقةُ والخفيفة رمزاً سهلاً للغاية على التحليل النفسي.

إذاً في الفصل الثاني فقط، حيث ندرسُ الفرع الأساسي لِمَا وراء الشعرية عند إدغار بّو سنؤكّد بلوغ العنصر، أيّ الماء الجوهري، الماء المحلوم به في مادّته.

لهذا اليقين سبَب. ذلك أنّ ثنائيات عميقة دائمة ترتبط بالمواد الأصلية حيث ينصقل الخيال المادّي. وهذه الخاصّة المادّية مُتماسكة إلى حدّ أننا يُمكن أن ننطق بالعلاقة المتبادَلة الآتية بوصفها قانوناً أوّل للخيال: لا تستطيع المادّة التي لا يتمكّن الخيال من جعلِها تعيش حياتَين أن تأخذ الدور النفسي للمادّة الأصلية. المادّة التي ليست تَعارُضاً نفسياً لا يُمكن أن تجِد قرينَها الشِّعري الذي يُتيح ضروباً لا حصرَ لها من التنضيد. يجب إذاً أن تتوفّر مُشاركةٌ مُضاعفة ـ مُشاركة الرغبة، والخوف، مُشاركة الخير والشرّ، المُشاركة الهادئة لِلأبيض والأسود ـ حتى يُقيِّد «العنصر المادّي» النفْسَ بأكملها. والحال أننا سوف نرى مانويّةَ حلُم اليقظة أنقى من أيِّ وقتٍ مضى حين يقف إدغار بّو مُتأمِّلاً الأنهارَ والبُحيرات. فمن خلال الماء يستعيدُ بُو المثالي، بّو المثقّف، والمنطقي الاتّصال مع المادّة اللاعقلانية، مع المادّة المُقلِقة، مع المادّة الحيّة بخفاء.

إذن سيكون بحوزتنا، خلال دراسة أعمال إدغار بّو، مثالٌ رائع عن الجدلية التي فهِم كلود ـ لويس إيستيف (Claude-Louis Estève) ضرورتها لحياة اللغة النشيطة: «إذا وجبَ نزع الذاتية، ما أمكن، عن المنطق والعلم، فليس أقلّ ضرورةً، بالمُقابل، نزع الموضوعية عن الألفاظ والتراكيب»[7]. ونتيجة انعدام نزع موضوعية الأشياء، وانعدام هذا التشويه للأشكال التي تسمح لنا بأن نرى المادّة تحت الشيء، يتفتّت العالَم أشياءَ مُبعثرَةً، وأشياءَ صُلبةً ثابتةً جامدة، أشياءَ غريبةً عنّا. حينئذٍ تُعاني النفس من عجْزِ الخيال المادّي. بينما يُساعد الماءُ، وهو يُجمِّع الصُوَر، ويُذيب الماهيّات، الخيالَ في مهمّته في نزع الموضوعية، في مهمّته في التمثُّل. كما يحملُ نوعاً من التركيب، وارتباطاً مستمرّاً، وحركةً خفيفةً للصوَر التي تنزَعُ أحلامَ اليقظة المعلّقة بالأشياء. وهكذا فالماء الأصلي لِما وراءَ الشعرية عند إدغار بّو يضع كوناً في حركةٍ مُتفرِّدة. ويُرمِّز ما وراءَ الشعرية هذا مع هيرقليطيسية بطيئةٍ لطيفةٍ وصموتةٍ كالزيت. الماء يستشعرُ حينئذٍ ما يُشبه نقصاً في السُّرعة، وهو نقصٌ في الحياة؛ يغدو نوعاً من وسيطٍ مرنٍ بين الحياة والموت. وخلال قراءتنا بُو، نفهم بِأُلفةٍ أكثر حياةَ المياه الميتة الغريبة، كما تتعلَّم اللغة أكثر التركيباتِ رهبةً، تركيبَ الأشياء التي تموت، وتركيب الحياة المُحتضَرة.

لكي نُحسِنَ تمييز تركيب الصيرورة والأشياءَ هذا، التركيبَ الثلاثي للحياة والموت والماء، نقترح الاحتفاظ بِعُقدتَين سمَّيناهما «عقدة كارون»، و«عقدة أوفيليا»[*]. وقد جمعناهما في الفصل نفسه

---

(7) Claude-Louis Estève, *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire* ([Paris: Vrin, 1939)], p. 192.

(*) كارون (Caron) هو ملاّحٌ في نهر الموتى في العالَم السُفلي، وأوفيليا (Ophélie) هي خطيبة هاملت في مسرحية شكسبير، التي انتحرت غرَقاً وطفَت جُثّتها على الماء. والعُقدتان ترمزان إلى الرحيل الأخير عبر الماء.

لأنّهما ترمزان كلتاهما إلى فكرتنا عن الرحيل الأخير، وعن دوباننا الأخير. ذلك أنّ الاختفاء في الماء العميق، أو في أُفقٍ بعيد، أو الالتحاق بالعُمق أو باللاّنهاية، هو القَدَر البشري الذي يستمِدُّ صورتَه من قدَر الماء.

بعد أن نُحدِّد كما يجب الخصائص السطحية، والخصائص العميقة «للماء المُتخيَّل»، سوف نتمكَّن من محاولة دراسة تركيب هذا العنصر قبل غيره من العناصر الأخرى للخيال الماديّ. وسوف نرى أنّ بعض الأشكال الشعرية تتغذّى من مادّة مُزدوجة، وأنّ المادّية المزدوجة تصنع الخيال الماديّ. ففي بعض أحلام اليقظة، يبدو أنّ كلّ عنصر يبحث عن تزاوُج أو عن خصومة، عن مُغامراتٍ تُهدّئه أو تُثيره. بينما يبدو لنا الماءُ الخيالي، في أحلام يقظةٍ أُخرى، مثل عنصرٍ للمُصالحة، مثل مفهومٍ أساسي للأخلاط. لذلك سوف نُعير كبيرَ اهتمامِنا لِمُركَّب الماء والتّراب، المُركَّب الذي يجِد في الطين ذريعته الواقعية. الطينُ هو إذاً المفهوم الأساسي لِصفةِ المادّية. حتى إنّ مفهوم المادّة، في اعتقادِنا، وثيق الصِلة بِمفهوم الطين. وعليه يجب الانطلاق من دراسةٍ مُتأنّية لِعملية الجَبْل والقولبة بغيةَ إرساء العلاقات الواقعية والتجريبية للعِلّة الصُورية، ولِلعِلّة المادّية. إذ يُمكِن لِيَدٍ مُداعِبةٍ غيرِ مشغولة، تُطوِّف على خطوطٍ مرسومةٍ بإتقان، وتُراقِبُ عملاً مُنجَزاً، أن تستمتع بِتناغُم سهل. وتقود إلى فلسفةِ فيلسوفٍ «يرى» العامل يعمل. ففي نِطاقِ علم الجمال، تقود مُعاينة العملِ المُنجَز بشكلٍ طبيعي إلى تفوُّق الخيال الصُوري. على عكس اليد العاملة الحاسمة التي تتعلَّم تنمية القوّة الجوهرية للواقع وهي تشتغِلُ مادّةً تُقاوِم وتستسلِم في آنٍ معاً، مثل جسَدٍ عاشقٍ ومُتمرِّد. هكذا تُجمِّع كلّ التناقُضات. إنَّ يداً كهذه، في غمرة العمل، تحتاج إلى المزج الصحيح بين التراب والماء لكي تفهم ماهيّة المادّة الخليقة

بالشكل، والماهيّة الجديدة بالحياة. الرَسم الأوّلي، قياساً إلى لاشُعور الإنسان الذي يجبِل، هو جنين المؤلَّف، والصلصال هو أُمّ البرونز. إذاَ لن نُبالِغ أبداً، من أجل أن نفهمَ علم نفس اللاشعور المُبدِع، في الإلحاح على تجارب السيولة، وتجارب المرونة. ففي تجربة المجبولات، يبدو الماء بوضوح مادّةً مُهيمِنة. فَبهِ نحلُم عندما نفيد بوساطته من ليونة الصلصال.

لكي نُبيِّن قابلية الماء للتركيب مع عناصر أُخرى، سوف ندرس تركيبات أُخرى، لكن علينا أن نتذكّر أن النموذج الحقيقي للتركيب إنّما هو، بالنسبة للخيال المادّي، تركيب الماء والتراب.

وإذ نفهم أنَّ كلَّ مزجٍ للعناصر المادّية، قياساً إلى اللاشعور، هو زواج، سوف نتمكّن من أن نُدرِك، بشكلٍ دائم تقريباً، الطابع «المؤنَّث» الذي يعزوه إلى الماء كلٌّ من الخيال البسيط، والخيال الشّعري. كذلك سوف نرى «المادّية» العميقة للمياه. فالماءُ يُنتِش الرُّشيمات، ويُفجِّر الينابيع. الماء مادّةٌ نراها في كلّ مكانٍ تُولَد وتتعاظم. الينبوعُ ولادةٌ لا تُقاوَم، ولادة «مُستمرّة». إنَّه يَسِمُ إلى الأبد اللاشعور الذي يُحبُّه، بِصُورٍ عظيمةٍ للغاية. وهو يُثير أحلامَ يقظةٍ لا تنتهي. لقد حاولنا، في فصلٍ خاصّ، أن نُبيِّن كيف أن هذه الصُور المُشبَعة بالأسطورة لا تزال ببساطة تَهوى الأعمال الشِّعرية.

إنّ خيالاً يتعلّق كاملاً بمادّةٍ خاصّة مُقوِّمٌ بسهولة. والماءُ من أكبر مُقوِّمي الفِكْر البشري: تقويم النقاء. وما عسى أن يكون النقاءُ بِمَعزلٍ عن صورة الماء الرائق الصافي، وعن هذا اللغو الجميل الذي يُحدّثنا عن «الماء النقيّ»؟ الماء يتلقّى صوَر النقاء كافّةً. لقد حاولنا إذاً أن نُنظِّم جُملة الأسباب التي تنهض عليها هذه النزعة الرمزية. ها هنا لدينا مثالٌ عن ضربٍ من «الأخلاق الطبيعية» التي يُعلِّمُها تأمُّلُ مادّةٍ جوهرية .

ربطاً بمُشكلة النقاء الوجودي هذهِ، يُمكن أن نفهم ما اعترف به عُلماء الأساطير من تَفوُّق الماء الصافي على ماء البحار. وقد خصَّصنا فصلاً قصيراً لهذا التقويم الثمين. بدا لنا هذا الفصلُ ضرورياً لإعادة العقل إلى اعتبار الموادّ. إذ لن يُفهَم مذهبُ الخيال الماديّ إلاّ عندما نُقيم التوازُن بين «التجارِب والمَشاهِد». فكتُب علم الجمال النادرة التي تتصدّى للجمال المحسوس، أيّ لِجمال الموادّ، لا تتعدّى غالباً مُلامسة المُشكلة الفعلية للخيال الماديّ. لن نُعطي على هذا إلاّ مثالاً واحداً. يقترح ماكس شاسلير (Max Schasler) في كتابه **علم الجمال** (*Esthétique*) دراسة «جمال الطبيعة المحسوس» ولا يُخصِّص إلاّ عشر صفحات للعناصر، ثلاثة منها للماء، بينما يُخصِّص المقطع المركزي لِلانهائية البحار. كان الأنسب إذاً أن نُلِحَّ على أحلام اليقظة المرتبطة بالمياه الطبيعية الأشمل، أي المياه التي لا تحتاج إلى اللانهاية لكي تحتفظ بالحالِم.

سيتناول فصلُنا الأخير مشكلة التحليل النفسي للماء من خلال سبُلٍ شديدة الاختلاف. بصريح العبارة، لن يكون هذا الفصلُ دراسةً «للخيال الماديّ»، بل سيكون دراسةً «للخيال الحركيّ» الذي نرجو أن نتمكّن من تخصيص كتابٍ آخر له. عنوان هذا الفصل «الماءُ العنيف».

أوّلاً، يتَّخِذ الماء، في عُنفه، غضَباً متميِّزاً، أو، بعبارة أُخرى، يتلقّى الماء بِسهولةٍ جملة الخصائص النفسية «لِنموذج من الغضب». هذا الغضبِ الذي سُرعانَ ما يزدهي الإنسانُ بِقهْره. كذلكَ يغدو الماءُ العنيفُ الماءَ الذي نُمارس العنْف معه. ها هُنا تبدأ ثنائية الأذيّة بين الإنسان والبحر. يحقِدُ الماءُ ويُغيِّر جنسَه. يصيرُ مُذكَّراً مع صيرورته مؤذياً. ها هي الصيغة الجديدة للبحثِ عن ثنائية تنخرط في العنصر الجديد، من حيث هي علامةٌ جديدة على القيمة الأصلية لِعُنصرٍ من الخيال الماديّ.

سوف نُبيِّن إذاً إرادة الهجوم التي تُشجِّع الإنسان الذي يسبح، ثم نبيّن ثأْرَ الموج، مَدَّ الغضَب وجزرِه، زمجَرتَه وارتدادَه. وسوف نأخذ بالحُسبان تنمية الطاقة التي يكتسبها الكائن البشري من خلال ارتياده للمياه الغاضبة. وسيكون هذا مثالاً جديداً على عضوانيّة الخيال الجوهريّة. هكذا سنعثر على الخيال العضلي الذي أشرنا إلى أثره في ما وراء الشعرية الفاعلة عند لوترِيامون (Lautréamont). لكنْ، مع ملامسة الماء، ومَسِّ العنصر المادّي، سيبدو هذا الخيال المادّي كما لو أنه أكثر طبيعية وأكثر إنسانية من الخيال المُحَيْوَن عند لوتريامون. وسيكون بُرهاناً إضافيّاً على الطابع المُباشر للرموز التي يُكوِّنها الخيال المادّي خلال تأمُّل العناصر.

سنصطنع، على كاملِ امتداد كتابنا، قانوناً للتشديد، رُبّما بالحاحٍ مُمِلّ، على موضوعات الخيال المادّي. ولن نكون بحاجةٍ إلى تلخيصها في خاتمتنا. لأننا سنُخصِّص هذه الخاتمة، حصريّاً تقريباً، لأكثر مُفارقاتنا تطرُّفاً، وقِوامُ المُفارَقة المعنية أن نُبرهِن على أنَّ أصوات الماء تكاد لا تكون مجازية، وعلى أنّ لُغة المياه واقعٌ شِعريّ مُباشر، وعلى أنّ السواقي والأنهار تبعث النَّغَمَ، بِصدقٍ غريب، في المناظر الخرساء، وعلى أنّ المياه بِخريرها تُعلِّم العصافير والبشر الغناء والكلام وتكرار القول، وعلى أنَّ ثمّةَ، باختصار، اتّصالاً بين كلام الماء وكلام الإنسان. وعلى العكس، سوف نُلِحّ على حقيقةٍ لم تلاحَظ إلا في القليل النادر، وهي أنّ لِلُغة الإنسان، من الناحية العضوية، «سيولةً» مّا، وسُرعةَ تدفُّق في مجموعها، وماءً في الأصوات الصامتة. سوف نُبيِّن أنَّ هذه «السيولة» تُسبِّبُ إثارةً نفسيةً خاصّة، إثارة تذكُّر قبلاً بِصُور الماء.

هكذا سيبدو لنا الماءُ مِثل كائنٍ شامل: له جسَدٌ، وروحٌ، وصوت. وقد يكون للماء، أكثر من أيِّ عنصرٍ آخر، واقعٌ شِعريٌّ كامل. ويُمكِن أن تضمنَ وحدةٌ مّا شعريةَ الماء، على الرغم من تنوُّع

مَشاهدِه. إذ يجب أن يوحي الماءُ إلى الشاعر بواجبٍ جديد: وحدة العُنصر. ففي حال فُقدان وحدةِ العنصر هذهِ، يصير الخيال المادّي غير مُشبَع، ويظلُّ الخيال الصُّوري غير كافٍ لِوصلِ الخطوط المُبعثَرة، ويفتقد المؤلِّفُ الحياةَ لافتقاره إلى المادّة.

VII

نُريد أخيراً أن نختتم هذا المدخل العام بإبداء ملاحظات عِدّة عن طبيعة الأمثلة المُختارة للدّفاع عن أُطروحتنا.

إنّ أغلب هذه الأمثلة مُستَعار من الشِّعر. ففي رأينا ليس بإمكان أيِّ عِلم نفسٍ للخيال، في الوقت الراهن، أن يتّضح إلاّ من خلال القصائد التي يُلهِمها[8]. فالخيال ليس، كما يوحي علم أصول الألفاظ، ملَكةَ تشكيلِ صُوَرٍ من الواقع، بل هو ملَكة تشكيل صُوَر تُجاوِز الواقع، صُوَر تُغْني الواقع. إنّه ملَكةٌ فوق - بشرية. فالإنسان إنسانٌ بِقَدْر ما يكون فوقَ - بشريّ. علينا إذاً أن نُعرِّف الإنسان من خلال مجموع النزعات التي تدفعه لِمُجاوَزة «الشَّرط البشري». وعِلم نفس الروح المُتحرّك هو، بصورةٍ آليّة، علم نفس الروح الاستثنائي، علم نفس روح يُجرِّب الاستثناء: الصورة الجديدة المُطعَّمة على صورةٍ قديمة. الخيال يبتدِع أكثر من مُجرَّد أشياء وحبكاتٍ قصصيّة، يبتدع حياةً جديدة، يبتدع روحاً جديداً؛ يفتح عيوناً تمتلك أنماطاً جديدة من الرؤية. سوف يرى إنْ كان يملِكُ «رؤىً». وسوف يمتلك رؤىً إذا تربّى مع أحلام اليقظة قبل أن يتربّى مع التجارب، إذا ما

---

(8) تاريخ علم النفس، بشكل خاصّ، ليس موضوعنا. سوف نجد أنّ مارتان نينك (Martin Ninck) عالج هذا الموضوع في كتابه: Martin Ninck, *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten: eine symbolgeschichtliche Untersuchung*, Extrait de «philologus»; Supplementheft XIV; 2 (Leipzig: [n. pb.], 1921).

جاءت التجارب لاحقاً باعتبارها براهين على أحلام يقظته. فكما يشرحه دانونزيو (D'Annunzio): الأحداث الأكثر غنىً تحصلُ داخِلَنا قبل أن تُدرِكها النفس بِزمنٍ طويل. وعندما نبدأ بِفَتح عيوننا على المرئي، يكون قد سبق لنا الانخراط منذ زمنٍ طويل في اللامرئي[9].

هذا الانخراط في اللامرئي. هو ذاك الشِّعر الأوّل، هو ذاكَ الشِّعر الذي يسمح لنا بِتذوُّقِ قدَرنا الحميم. يُعطينا انطباعاً بالشباب، انطباعاً بِالفُتُوَّة، ولا ينِي يُعيدُ إلينا ملَكةَ الاندهاش. إنَّما الشِّعر الحقيقي مُرتبطٌ بالإيقاظ.

إنّه يوقظنا، لكنَّ عليه الاحتفاظ بِذكرى الأحلام الأوَّلية. لذا حاولنا أحياناً أن نؤخِّر اللحظة التي يُجاوِز فيها الشِّعر عتبَة التعبير، فسعَيْنا، كلَّما كانت تتوفّر لنا الدلائل، أن نتعقّب الطريق الحلُميّة إلى القصيدة. فكما يقول شارل نوديبه (Charles Nodier) في كتابه **أحلام اليقظة**[10]: لا تُرسَم خريطة العالَم الذي يُمكن تخيُّلُه إلاّ في المنامات. والعالَمُ المحسوسُ عالَمٌ صغيرٌ إلى ما لا نهاية. فالمنامات والأحلام، في رأيِ بَعضهم، مادّةُ الجَمال. حيث إنّ آدم وجَدَ حوَّاء وهو خارجٌ من حلُم: لذلكَ المرأةُ آيةٌ في الجمال.

كان بوُسعِنا، وقد تسلَّحنا بهذه القناعات كُلِّها، صرفُ النظر عن معارِفَ بالية، وعلوم أساطير شكلية، ومجازية لا تزال داخلةً في تعليم يفتقر إلى الحياة والقوّة. ويُمكن أن نصرف النظر أيضاً عن كثيرٍ من القصائد المُفتَقِرة إلى الصِّدق حيث يجهَد نظّامون مُسطَّحون لِلإكثار من الأصداء الأكثر تنوُّعاً وفوضى. وحين استندنا إلى وقائع أُسطورية، كان ذلك نتيجة أنّنا تعرَّفنا فيها حدَثاً مُستمرّاً، حدَثاً لا

---

(9) Gabriele D'Annunzio, *Contemplation de la mort*, [aspects de l'inconnu; 1, traduit de l'italien pas André Doderet (Paris: Calmann - Lévy, 1928)], p. 19.

(10) Charles Nodier, *Rêveries* [(Paris: Editions renduel, [s. d.])], p. 162.

شعورياً على النفوسِ في أيّامنا. إذ لن تكون أُسطورة المياه، بِمُجمَلها، سوى حكاية. بينما أردنا أن نكتب تحليلاً نفسياً، وأن نصِلَ الصُور الأدبية بالمنامات. وبالمُقابِل، لاحظنا غالباً أنَّ «الجذّاب» يضبطُ، في وقتٍ واحد، القُوى الأُسطوريّة، والقوى الشِّعرية. فالجذّابُ يُفتِّتُ قوى المنامات. ولكي يكونَ شبَحٌ فاعل ليس له الحقُّ بالبرقشات. إنَّ شبَحاً نَصِفُه بِكياسةٍ يتوقَّف عن الفعل. إذ تتطابق مع مُختَلف العناصر المادّية أشباحٌ تحتفِظُ بِقوىً معيّنة بقدر ما هي وفيّة لِمادّتها، أو بِقدْر ما هي وفيّة لِلأحلام البدئية. ما يُفيد تقريباً المعنى نفسه.

يعود اختيار الأمثلة الأدبية أيضاً إلى طموحٍ نُريد، لإنهاء حديثنا، أن نُعلِنه بهدوء: إذا أمكنَ لأبحاثنا أن تجذبَ الانتباه، فعليها أن تأتي ببعض الوسائل والأدوات لِتجديد النقد الأدبي. وهذا ما ينزع إليه مدخل «العقدة الثقافية» في علم النفس الأدبي. هكذا نُسمِّي «مواقف عفوية» تُوجِّه حتى عمل التفكير. فهي مثلاً، في مجال الخيال، صورٌ مُفضَّلة نعتَقِدُ أنّها مُستقاة من مَشاهِدِ العالَم، وأنّها ليست إلاّ «إسقاطات» لِنفسٍ مُظلِمة. نحن نزرَعُ عُقَدَ الثقافة مُعتقِدِين أننا نتثقَّف بشكلٍ موضوعيّ. إذاً الواقعيُ يختار واقِعَه من الواقع. والمؤرِّخ يختار تاريخه من التاريخ. بينما يُنظِّم الشاعرُ انطباعاته رابطاً إيّاها بِتقليدٍ من التقاليد. عقدةُ الثقافة، بشكلها الجيِّد، تنبعثُ، وتُجدِّد تقليداً. أمّا عُقدةُ الثقافة، بشكلها الرديء، فَعادةٌ مدرسية لِكاتبٍ عديمِ الخيال.

تُطعَّمُ عُقَد الثقافة، بصورةٍ طبيعية، على عُقدٍ أعمَق حدَّثها التحليل النفسي. فالعُقدةُ، كما أكّد شارل بودوان (Charles Baudouin) هي، جوهرياً، مُحوِّلٌ للطاقة النفسيّة. والعُقدةُ الثقافية تُكمِلُ هذا التحويل. حيث إنَّ التصعيد الثقافي يُدِيمُ التصعيد الطبيعي.

ويبدو للإنسان المُثقَّف أنّ صورةً مُصعَّدة ليست أبداً جميلة بما يكفي. فيجب تجديد التصعيد. ولو كان التصعيد مُجرَّد قضيةِ مُفهومات، لَتَوقَّف لحظةَ انحباسِ الصورة في ملامحها المفهومية؛ لكنَّ اللون يُخفي، والمادّة تفيض، والصُّوَر تتثقَّف: تُتابعُ الأحلامُ في انطلاقِها على الرغم من القصائد التي تُعبِّرُ عنها. ضمن هذه الشروط، يجب أن يترافقَ النقد الأدبي الذي لا يُريد الاقتصار على المُخطَّط السكوني لِلصُّور، مع نقدٍ نفسيٍّ يبعث الطابعَ الحركيَّ للخيال مُتعقِّباً علاقةَ العُقَد الأصلية وعُقَد الثقافة. لا وسائل أُخرى، في رأينا، لِقياسِ القوى المُشعْرِنة الفاعلة في المؤلّفات الأدبية. «الوصف» النفسي لا يكفي. حيث يتعلق الأمرُ بوزنِ مادّةٍ أكثر ممّا يتعلّق بِوصفِ أشكال.

لم نتردَّد، في هذا الكتاب، كما في غيره، على الرغم من بعض الجُرأة الزائدة، في تسميَةِ عُقَدٍ جديدة من خلال سِمتِها الثقافية، السِمَةُ التي يعترِفُ بها كُلُّ مُثقَّف، السمة التي تظلُّ غامضةً، لا صدى لها عند الإنسان الذي يعيش بعيداً عن الكُتب. رُبَّما نُدهِشُ إلى حدٍّ بعيد إنساناً لا يقرأُ ونحن نُحدِّثه عن السِّحر الآسِر لمِيتَّةٍ مُكلَّلة بالزهور تمضي مثل أوفيليا، مع مجرى النهر. ها هنا صورةٌ لم يعِش النقدُ الأدبي نمُوَّها. ومن المُهِمِّ بيانُ كيف أنَّ صُوَراً مثل هَذه - على قدْرٍ قليلٍ من الطبيعية - غدت صوراً بلاغية، وكيف يُمكِنُ أن تظلَّ هذه الصور البلاغية نشِطة في الثقافة الشِّعرية.

إذا صحّت تحليلاتنا، فعليها، في رأينا، أن تُساعِد بالمُضِيِّ من علم نفس حلُم اليقظة العادي إلى علم نفس حلُم اليقظة الأدبي، حلُم اليقظة الغريب الذي ينكتِبُ، ويتناسَق وهو ينكتِب، ويُجاوِز بانتظام حلُمَه البدئي، لكنّه يبقى، بطبيعة الحال، وفيّاً لِلوقائع الحُلُميّة الأصليّة. لامتلاكِ ماهيّةِ الحلُم هذه التي تمنح قصيدةً، يجب أن يكون أمام العيون ما هو أكثر من صُوَرٍ واقعيّة. ويجب مُلاحقة هذه

الصُّوَر التي تُولَد في ذواتنا، التي تعيش في أحلامنا، هذه الصُّور المُشحونة بمادّةٍ حلُميَّة ثريّةٍ وكثيفة هي غذاءٌ لا ينضب للخيال المادّي.

الفصل الأول

المياه الرقراقة، المياه الربيعية، والمياه الجارية
الشروط الموضوعية للنرجسيّة
المياه العاشقة

يا وردةً حزينةً تعتقد أنَّها وحيدةٌ وليس لها من اضطرابٍ
غـيـر ظـلِّـهـا فـي الماء المرئـيِّ بِـفـتـور
مـالارمـيـه(*) **هـيـروديـاد** (*Hérodiade*)

... حتّى إنَّ أناساً كثيرين غرقوا في مرآة...

رامون غوميز دو لا سيرنا(**)

غوستاف غير المُناسِب[1].

(*) ستيفان مالارميه (Stéphane Mallarmé) (1842 ـ 1898): شاعر وناقد فرنسي وهو غير السياسي الثوري فرنسوا مالارميه (1755-1835).

(**) رامون غوميز دو لا سيرنا (Ramón Gómez de la Serna) (1888 ـ 1963): كاتب إسباني ومحرّض سياسي معارض لنظام فرانكو.

(1) Ramón Gómez de la Serna, *Gustave l'incongru*, [*EL Incongruente*, collection européenne; 33, traduit de l'espagnol par Jean Cassou et André Wurmser (Paris: [s. n.], 1927)], p. 23.

I

ليس «لِلصّوَر» التي ذريعتها الماءُ أو المادّةُ لا ماهيّةُ ولا صلابةُ الصوَر التي يُقدِّمها الترابُ، والبلُّوريّات، والمعادنُ، والأحجار الكريمة. وليس لها حياةُ صُوَر النارِ النَّشِطة. المياه لا تبني «أكاذيب حقيقية». إذ يجب أن تكون النفسُ شديدة الاضطراب حتى تنخدِع حقّاً بِشبَح النهر. فأشباح الماء اللطيفة هذه ترتبط عادةً بأوهام مُزيَّفة لخيالٍ لاهٍ، لِخيال يُريد أن يلهو. وظواهر الماء الذي تُضيئه شمسُ الربيع تحمل هكذا استعاراتٍ شائعة، عفويّة، وفيرة تُنعِش شعراً ثانوياً. والشعراء الثانويُّون يُسرِفون باستخدامها. كان بوُسعنا أن نجمع، من غير عناء، أبياتاً شعرية تتلاعبُ فيها حوريّات البحر، تلاعُباً لا حُدود له، بصُورٍ مُغرقةٍ في القدم.

إنَّ صُوَراً مثل هذه، حتى لو كانت طبيعية، لا تُكبِّلنا. ولا توقظ فينا انفعالاً عميقاً كما تفعل بعض صُوَر النار والتراب، الشائعة مع ذلك. ولكونها صُوَراً عابرةً، فَهيَ لا تُعطي إلاّ انطباعاً عارِضاً. إنَّ نظرةً صوبَ السماء المُشمِسة تُعيدُنا إلى تحقُّقِ النور؛ وإنَّ قراراً خاصّاً، وإرادةً مُباغِتة يُعيدانِنا إلى ضروبِ إرادةِ التُّراب، إلى المهمَّة الإيجابية في الحفْرِ والبناء. على نحوٍ آليٍّ تقريباً، ومن خلال الحتميّة الخشِنة للمادة، تستعيد الحياةُ الأرضيّة الحالِمَ الذي لا يأخذ من انعكاسات الماء إلاّ ذريعةَ عُطَلِهِ وحلُمِه. الخيال المادّي للماء في خطرٍ دائم؛ إذ يتعرَّض للامِّحاء عندما يتدخّل الخيال المادّي للتُرابِ والنار. يندُر إذاً أن يكون تحليلٌ نفسيٌّ لِصُور الماء ضرورياً؛ لَكأنَّ هذه الصور تتبعثر من تلقاء نفسها. وهي لا تفتِن أيَّ حالِم. ومع هذا، لِبعض الأشكال المتولِّدة من المياه ـ كما سوف نرى في فصولٍ أُخرى ـ مقدارٌ أكبر من الجاذبية، والكثافة، والإلحاح: حيث تتدخّل أحلامُ يقظةٍ أكثرُ ماديّةً وعُمقاً، ويلتزم كونُنا الخاصّ بالعُمْق، ويحلُم خيالنا، عن قُرْبٍ أكثر،

بالأفعال الإبداعية. عندئذٍ تظهر فُجاءةً القوّةُ الشعرية التي كانت غير محسوسة في شِعرِ الانعكاسات؛ فيثقُلُ الماءُ، ويُظلِمُ، ويتعمَّق، ويتجسَّد. وها هُوَذا حلُم اليقظة المُجسِّد يوحِّد أحلام الماء وأحلام يقظةٍ أقلَّ حركيّة، وأكثر شهَويّة، ها هوَذا حلُم اليقظة ينتهي بأنْ يبني على الماء، ويُحِس بالماء مع أكبر قَدْرٍ من الكثافة والعُمق.

لكنّنا قد نُسيءُ قياسَ «مادّية» بعض صُوَر الماء، و«كثافة» بعض الأشباح، إذا نحن لم ندرُس أوَّلاً الأشكال المقزَّحة على السطح تماماً. إذ نستشعر هذه «الكثافة» التي تُميِّز شِعراً مُصطنَعاً من شِعْرٍ عميق بالمُضِيِّ من «القيَم المحسوسة» إلى «القيَم الشهويّة»(*) ونعتقِد أنَّ مذهب الخيال لن يتَّضِح إلاّ إذا استطعنا أن نُحسِنَ تصنيفَ قِيَم محسوسة بالقياس إلى قيَم شهويّة. فالقِيَم الشهويَّة وحدَها تُعطيَ ضُروبَ «تراسُلٍ»، بينما لا تُقدِّم القيَمُ المحسوسة إلاّ ترجمات. فبِحُكم أنّنا طرحنا، ونحن نخلِط المحسوس بالشَّهَويّ، تَراسُلَ الإحساسات (وهي عناصر عقلية صِرْف)، امتنعنا عن دراسة العاطفة الشِّعرية دراسةً فاعلةً حقّاً. فَلْنبدأْ إذاً بالإحساسات الأقلّ شهَويَّةً، بالرؤية، ولْنرَ كيف تصير شهَويّةً. ولْنبدأْ بدراسة الماء في حُلْيَته البسيطة. ولَسوف نُدرِكُ، تدريجيّاً، في ما بعد، مع قليلٍ من الدلائل، إرادتَه في الظهور، أو على الأقلّ، كيفية تبادُل الترميز مع إرادة ظهور الحالِم الذي يتأمَّلُها. حيث لا يبدو لنا أنّ مذاهب التحليل النفسي ألحّت أيضاً، بصدد النرجسيّة، على مُفرَدَتَي الجَدَليّةِ: المُشاهَدة، وإظهار النفس. وسَتُتيح لنا شعرية المياه الإسهامَ في هذه الدراسة المزدوجة.

(*) ترجمنا كلِمة Sensuelles بـ «شهَويّة»، وهي صيغة مخفَّفة من شهوانيّة. وكان يُمكِن أن نعتمد ترجمة «حسيّة» لولا اللبس الذي يحصل بين المحسوس والحسّي حين يتحدّث الكاتب عن تحوُّل إحساسٍ مّا من المحسوس إلى الحِسيّ.

II

ليست رغبةً بسيطةً بِعِلم أساطير سهل، بل معرفةٌ قبليّةٌ حقيقيةٌ بالدور النفسي للتجارب الطبيعية هي التي دفعت التحليل النفسي إلى أن يسِمَ بِسِمة النرجسية حُبَّ الإنسان صورَتَه الخاصَّة، حُبَّه هذا الوجه الذي ينعكِس في ماءٍ رقراق. ووجه الإنسان هو فعلاً، وقبل كُلِّ شيء، الوسيلةُ التي تُساعِد على الإغراء. فالإنسان، وهو يتمرَّى، يُحضِّر ويشحذ ويُلمِّعُ هذا الوجه، هذه النظرة، وجُملة وسائل الإغراء. فالمرآة هي اللّعبة الحربيّة للحُبِّ الهجومي. وسوف نُدلِّل، بلمحةٍ سريعة، على هذه «النرجسية الفاعلة» التي أفرط علم النفس التقليدي في تناسيها. حتى إنّ كتاباً كاملاً سيكون ضرورياً لتطوير «علم نفس المرآة». فَلْنكتفِ، في بداية دراستنا، بتسجيل تناقُضِ النرجسية العميق الذي يمضي من الملامح المازوخية إلى الملامح السّاديّة، الذي يعيش تأمُّلاً يأسَف، وتأمُّلاً يرجو، تأمُّلاً يُعزِّي، وتأمُّلاً يُهاجِم. يُمكننا أن نوجِّه سؤالاً مُزدوجاً إلى الإنسانِ الواقف أمام المرآة: مِن أجلِ مَنْ تتمرَّى؟ ضِدَّ مَن تتمرَّى؟ وسوف تكفي هذه المُلاحظات العابرة لإظهار طابع النرجسيّة المُعقّد في الأصل. وسنرى في مجرى هذا الفصل أن النرجسية تزداد تعقيداً، من صفحةٍ إلى أُخرى.

أوَّلاً، يجب إدراكُ الفائدة النفسية لِمرآة الماء: الماء ينفع في تحييدِ صورَتِنا، في إعادةِ قليلٍ من البراءة والعفوية إلى صلَفِ تأمُّلِنا الخاصّ. المرايا أشياء مُتحضِّرة ومَرِنة ومُتناسقة إلى أبعدِ حدّ، كما أنّها، بوضوحٍ شديد، وسائلُ حلُم إلى درجةٍ أنَّها تتكيَّف من تلقاء نفسها مع الحياة الحلُمية. لقد لاحَظ لويس لافيل (Louis Lavelle)، في تمهيده لِكتابه المؤثِّر جدّاً من الناحية الأخلاقية، العُمقَ الطبيعي لِلانعكاس المائي، والحلم اللانهائي الذي يُوحي بهِ هذا الانعكاس:

«إذا ماتخيّلنا «نرجس» أمام المرآة، فمُقاومة الزجاج والمعدن ستضع حاجزاً أمام مشروعاته. وسوف تصطدم جبهتُه وكفّاه بها؛ ولن يجِدَ شيئاً إذا دار حولَها. فَالمرآة تُسمِّم فيه عالَماً باطِناً يَخفى عليه، حيث يرى نفسَه من دون أن يستطيع استحواذَ ذاته، حيث تفصِله عن ذاته مسافةٌ زائفةٌ بإمكانه تقصيرها، لكنّه لا يتمكّن من مُجاوزتِها. وعلى العكس، الينبوع طريق مفتوحةٌ أمامه . . .»[2]. إذاً مرآة الينبوع فُرصةُ «خيالٍ مفتوح». والانعكاسُ الغائمُ قليلاً، المائل إلى الشُّحوب، يوحي ببعض الأَمْثَلة. إذ يشعر نرجِس، أمام الماء الذي يعكِس صورَته، أنّ جمالَه «مُطَّرِد»، وأنّه غير مُكتمِل، ويجِبُ إكمالُه. بينما تُعطي مرايا الزجاج في نورِ الحُجْرة الساطِع، صورةً أكثر ثباتاً. سوف تغدو هذه المرايا من جديدٍ حيّةً وطبيعية حين يتمكّن الخيالُ المُحيَّدُ ثانيةً من تلقّي «مُشاركةِ» مَشاهِدِ الينبوعِ والنَّهْر.

ها هُنا نُمسِك بواحدٍ من عناصر الخيال الطبيعي، إنّه حاجة الحلُم إلى الانخراط بِعُمقٍ في الطبيعة. حيث لا نحلُمُ بِعُمقٍ أبداً بأشياء. فبُغيةَ الحلُم بِعُمقٍ، يجب الحلُم «بِموادّ». وعلى الشاعر الذي يبدأ مع المرآة أنَ ينتهي مع الينبوع إذا ما أراد أن يُقدِّم «تجربته الشعرية كاملةً». فالتجربة الشعرية يجب، في نظرنا، أن ترتهن بالتجربة الحلُمية. ومن النادر أن يخرج عن هذا القانون شِعرٌ مصوغٌ بِعنايةٍ مثل شِعر مالارميه. إذ يُقدِّم لنا اندماج صُوَر الماء بِصُوَر المرآة:

يا مرآةً!

يا ماءً بَرَّدَكَ السأَمُ في إطارِكَ الجامد

---

(2) Louis Lavelle, *L'Erreur de Narcisse* [(Paris: B. Grasset, 1939)], p. 11.

كم مرّةً وطيلةَ ساعاتٍ مُكدَّراً
من الأحلامِ، وباحثاً عن ذكرياتي التي هي
كَمِثلِ أوراقٍ تحتَ جليدِكَ في الحُفرةِ العميقة
ظهرتُ فيكَ كَظِلٍّ بعيدٍ،
لكنْ، ياَللْهَول! خلالَ مساءاتٍ، في ينبوعِكَ القاسي
من حلُمي المُبعْثَر، عرفتُ العُرْيَ[3]!

وعسى أن تؤدّي دراسةٌ مُنتَظمة لِلمرايا في مؤلّفات رودانباخ (Rodenbach) إلى النتيجةِ عينِها. قد نُقِرُّ، ونحن نصرف النظر عن «الجاسوس»، العين الفاحصة، الصافية دوماً، والناقدة دوماً، بأنّ مرايا رودانباخ كلّها مُستتِرة، ولها الحياة الرمادية ذاتها التي لِمياه القنوات المُحيطة بمدينة بْرُيج (Bruges). فكُلُّ مرآةٍ في تلك المدينة ماءٌ راكِد.

III

يمضي نرجِس إذن إلى الينبوع السرّي، في قلب الغابة. وهناكَ فقط يشعر أنّه مُكرَّر «بشكلٍ طبيعي»، يمُدُّ ذراعيه، ويُغطِّس يدَيه باتّجاه صورته الخاصّة، ويتكلّم مع صوته الخاص. و«إيكو»[*] ليست حوريّةً قصيّة. فهي تعيش في قَعْر الينبوع. وإيكو لا تني تُرافق نرجِس. فهيَ هوَ. لها صوتُه. ولها وجهُه. وهو لا يسمعها في صرخةٍ حادّة، بل يسمعها في همسٍ مثل هَمْسِ صوته المْغْري؛ مثل همسِ صوتِه بوصفه مُغرِياً. يكشِفُ نرجِس، أمام المياه، هويّته وثُنائيّته، يكشف

(3) Stéphane Mallarmé, *Hérodiade* [(Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1896)].

(*) Echo: حوريّة الينابيع والغابات، وهي تجسيدٌ لِلصدى.

قُواه المُزدوجة الرجولية والأُنثوية، يكشِف واقعَه ومِثاليّته خاصّةً.

تتولَّد قُرب الينبوع أيضاً «نرجسيّةٌ مُؤمْثِلة» نُريد أن نُشير، بِلمحةٍ سريعة، إلى أهميَّتها لِعلم نفسِ الخيال. تبدو لنا هذه الإشارة ضروريةً بقَدر ما يظهر أنَّ التحليل النفسي التقليدي بخَسَ قيمةَ دَوْرِ هذه الأمْثَلة. والحقُّ أنَّ النرجسية لا تُسبِّب العُصاب دوماً. لذا تأخذُ دوراً إيجابياً في المؤلَّف الجمالي، من خلال انتقالاتٍ سريعة، في العمل الأدبي. كذلك ليس التصعيدُ دوماً نفياً لِلرغبة، حتى إنّه لا يتمثَّل دوماً بوصفه تصعيداً ضِدَّ الغرائزَ. إذ قد يكون تصعيداً من أجلِ مثَلٍ أعلى. وعندئذٍ لا يعود نرجِس يقولُ: «أُحِبُّ نفسي كما أنا» بل يقول: «أنا كما أُحِبُّ نفسي». أنا جيَشانٌ لأنّني أُحِبُّ نفسي بِحمِيّة. أُريدُ أن أظهر، يجبُ إذاً أن أزيد زينتي. وهكذا تتألَّق الحياةُ، وتنغمِر بالصُّوَر. الحياةُ تنمو، وتُغيِّر الكائن. تتَّخِذ ألواناً بيضاءَ، تُزهِرُ، وينفتِح الخيالُ على أنأى الاستعارات مُشارِكاً في حياةِ الأزهار كُلِّها. في هذه الحركة الزهرية الموّارة تكتسِبُ الحياةُ الواقعيّة انطلاقاً جديداً. فالحياةُ الواقعية تتعافى إذا منحناها أوقاتَ راحتها اللاواقعية الحقيقية.

عندئذٍ تُحقِّق هذه النرجسية المؤمثِلة تصعيدَ المُداعَبة. وتظهر الصورةُ المُتأمَّلة في المياهِ كأنَّها دائرُ مُداعَبَةٍ مرئيةٍ تماماً. ولا حاجة لها أبداً إلى اليَدِ المُداعِبَة. ونرجِس لا يتمتّع بِمُداعبَةٍ خطيَّة، افتراضيّة، شكليّة. لا شيء مادّياً يدوم في هذه الصورة الرهيفةِ الهشَّة. يحبِس نرجِس أنفاسَه:

أقلُّ زفرةٍ

أزفرُها

قد تأتي تسلِبُني

ما كنتُ أعبُدُ

على صفحة المياهِ الزرقاءِ والصهباءِ

على السماواتِ والغاباتِ

على زهرةِ الموجة

«نرجس»[4].

إنَّ قَدْراً كبيراً من الهشاشةِ، والرَّهافة، واللاواقعية يدفعُ نرجِس خارج الحاضر. ويرتبِط تأمُّل نرجِس ارتباطاً حتميّاً تقريباً بالرَّجاء. إذ إنَّه، وهو يتأمَّل جماله، يتأمَّل مُستقبَلَه. عندئذٍ تُحدِّد النرجسيّة نوعاً من عَرافة الانعكاس الطبيعي[*] (catoptromancie naturelle). يُضاف إلى هذا أنَّ تناسُق عَرافةِ الماء[**] (Hydromancie)، وعَرافةِ الانعكاس ليس نادراً. فـ «دولاتْ»[5] (Delatte) يُقدِّم تطبيقاً يُنسِّق فيه انعكاسات الماء، وانعكاسات مرآة مُثبَّتة فوق الينبوع. أحياناً نزيد حقّاً القوى العاكِسة بتغطيس المرآة كاشفةِ الغَيْب في الماء. وعليه، يبدو لنا من غير المشكوكِ فيه أنَّ عَرافةَ الماء تتأتّى من النرجسيّة. وحين نقوم بِدراسةِ الخصائص النفسية لِكَشف الغيب، علينا أن نُسنِد دوراً كبيراً جدّاً إلى الخيال المادّي. حيث يبدو بوضوح أننا، في عَرافَة الماء، نعزو نظرةً مُضاعَفة إلى الماء الساكن لأنّه يُرينا قرينَ شخصيَّتنا.

---

(4) «Narcisse», Paul Valéry, *Mélanges*.

(*) Catoptromancie: عرافة الانعكاس من katoptron (المرآة)، أي العرافة بواسطة المرآة.

(**) Hydromancie: من اليونانية hydro (الماء) وManteia (العرافة)، وهي العرافة عبر النظر في بلَورة من الماء.

(5) A. Delatte, *La Catoptromancie grecque et ses dérivés*, bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liége; fasc. XLVIII (Liége (Belgique); Paris: Libr. E. Droz, 1932), p. 111.

IV

لكنَّ نرجِس لا يخضع فقط لِتأمُّلِ ذاته. لأنَّ صورتُه الخاصّة مركزُ العالَم. فمع نرجِس، ومن أجل نرجِس تتمرَّى الغابة كلُّها، والسماءُ بأكملها تأتي لكي تَعِي صُورَتها العظيمة. ها هو جواشيم غاسكيه (Joachim Gasquet)، في كتابه نرجِس (*Narcisse*) الذي يستحِقُّ دراسةً طويلةً مخصوصةً له، يُقدِّم لنا بصيغةٍ كثافتُها باهرة ميتافيزيقا كاملة للخيال[6]: «العالَمُ هو نرجِسٌ شاسِعٌ مُستغرِقٌ في التفكير بذاته». وأنَّى له أن يُفكِّر بأفضلَ ممّا يُفكِّر في صُوَره؟ إنَّ مجرّد حركةٌ واحدةٌ، في بِلَّور الينابيع، تُعكِّر الصُّوَر، ومُجرَّد سكونٍ بسيط يُعيدها إلى حالِها. وما العالَمُ المُنعَكِس سوى فتْح للهدوء. وهذا إبداعٌ رائعٌ لا يستلزم إلاّ انعدام الفِعل، ولا يتطلَّبُ إلاّ موقِفاً حالماً، حيث سنرى العالَم يرتسِم أفضلَ بقدْر ما سنحلُم ونحن لا نتحرَّك أطولَ فترةٍ ممكنة. إنَّ «نرجسيّةٌ كونيّة» سنقف على دراستها بأشكالها المتنوِّعة وقتاً أطولَ قليلاً، تُكمِلُ إذاً، على نحوٍ طبيعي، النرجسيّة الأنانية. «أنا جميلٌ لأنَّ الطبيعة جميلة، والطبيعة جميلةٌ لأنَّني جميل». ها هو الحوار اللامُنتهي بين الخيال المُبدِع ومُثلِه الطبيعية. إذ إنَّ النرجسية المُعمَّمة تُحوِّل الكائنات قاطبةً إلى زهور، وتمنح الزهور كلَّها وعْيَ جمالِها. الزهور كلُّها «تتنرجَسُ»، والماء، في نظرها، وسيلةُ النرجسيّةِ السَّاحرةُ. باتِّباع هذه الخفايا فقط نستطيع أن نُقدِّم كاملَ قُوَّتنا، وكامِلَ جاذبيّتنا الفلسفية لِفكرةٍ مثل فكرةِ شيللي[7] (Shelley): «الورود الصفراء تُشاهِدُ باستمرار عيونها الفاترة

---

(6) Joachim Gasquet, *Narcisse* [(Paris: Librairie de France, 1931)], p. 45.

(7) Percy Bysshe Shelley, *Oeuvres poétiques complètes de Shelley*, [3 vols., tr. par F. Rabbe; précédées d'une étude historique et critique sur la vie et les œuvres de Shelley (Paris: E. Giraud et cie, 1885-1887)], vol. 1, p. 93.

معكوسةً في الماء الساكن». فهذه الصورة، من وجهة نظرٍ واقعية، رديئة. إذ لا وجود لعيون الزهور. لكنْ من منظورِ خيال الشاعر، يجِبُ أن «ترى» الزهور لأنَّها تتمرَّى في الماء الرقراق. أمّا كيتس فيجمعُ أيضاً، في صفحة واحدة، بطراوةٍ عذبة، أسطورة نرجِس البشرية، ثُمّ أسطورته الكونيّة، ثمّ الزُّهُوريّة. وفي قصيدته «يتحدّث نرجِس أوّلاً إلى الحورية إيكو»، وعندئذٍ يرى السماء الزرقاء بِفراغها وصفائها معكوسةً في مركز المستنقع، في مَضاءةٍ صغيرة؛ وأخيراً ها هوَ الجمال يرتسمُ على الضفَّة، وفنّ تناسُق الألوان:

... يُباغِتُ زهرةً وحيدةً

زهرةً مُتواضعةً مُهمَلة
حانيةً جمالَها على مرآةِ الموجة
لِتدنو عِشقاً من صورةِ ذاتها المحزونة.
غير مُستجيبةٍ للنسيم العليل، تظلُّ جامِدةً؛
لكنَّها كانت تبدو شرِهَةً للانحناءِ، والضنى، والحُبّ.

إنّه تدرُّج دقيقٌ لِنرجسيةٍ من دونِ زُهوٍ، تُعطي كلَّ شيء جميلٍ، وتُعطي أبسط الزهور الوعْيَ بِجمالها: الولادةُ في جِوار الماء، في نظَرِ زهرةٍ، تعني حقّاً أن تنذُرَ نفسَها للنرجسية الرَّطبة، البسيطة الهادئة.

لو أخذنا كلاًّ على حِدَة من أحلام اليقظة الخاصّة أمام واقع خاصّ، كما نُحاول أن نفعل، لاكْتشفنا أنّ لِبعضها قدراً جمالياً بالِغَ الانتظام. تلكَ هي حالُ حلُم اليقظة أمام انعكاس المياه. قُرْبَ الجدول، وفي انعكاساته، ينزع العالَم إلى الجمال. والنرجسية، بوصفها أوّل وعيٍ لِلجمال، هي إذاً برعُم الاستجماليّة. أمّا ما يصنع قوّة هذه الاستجمالية فاطّرادُها، وتفصيلُها. وسوف تتوفّر لنا فُرصةٌ أُخرى لِدراستها.

فلْنُقدِّم أوّلاً مُختلَف ضروب النرجسية الكونيّة. إذ إننا نرى،

بدلاً من النرجسيّة الدقيقة والتحليلية لانعكاسٍ ساطع، نرجسيّةً متوارية ضبابية تتدخَّل في تأمُّل مياهِ الخريف. ويبدو أنّ الأشياء تفتقد إرادة الانعكاس. عندئذٍ تبقى السماء، والغيوم التي تحتاج إلى البحيرة كلّها كي ترسُم مَشهدَها. وحين تستجيب البحيرة الحانقة لِعاصفة الرياح، نشهَدُ ضرباً من نرجسية الغضب تفرض نفسها على الشاعر. يترجم الشاعر شيللي هذه النرجسية الغاضبة في صورةٍ تُثير الإعجاب. في هذه الحال، الماء يُشبه، بِحسَب قولِه «حجراً كريماً تُنقَشُ عليه صورة السَّماء»[8].

لن نفهم أهميّة النرجسية كاملةً إنْ نحنُ اقتصرنا على شكلِها المُختزَل، وإن فصلناها عن شموليّتها. فالكائن الواثق من ذاته ينزع إلى الاستجمالية. وبوُسْعِنا أن نكشف نشاطاً جدلياً بين النرجسية الفرديّة والنرجسية الكونية، وذلك بتطبيق المبدأ الذي طالما طوَّره لودفيغ كلاج (Ludwig klages): رُبَّما لا تتوطَّد قُطبيّة اُلنَّفس بِمعزلٍ عن وجودِ قُطبٍ في العالَم[9]. تُصرِّح النرجسية الفردية قائلةً: رُبَّما لن تكون البحيرةُ رسّاماً ماهراً إذا هي لم ترسُم وجهي. ثُمَّ إنَّ الوجه المُنعكِس في مركز الينبوع يمنع الماء بُغتةً من الهرَب، ويُعيدُه إلى خاصيّته مثل مرآةٍ كونيّة. هكذا يُغنّي إيلوار (Eluard)، في **الكتاب المفتوح**[10]:

ها هُنا قد نَتِيهُ

وإذ وجهي في الماء الصافي أرى

---

(8) المصدر نفسه، ص 248.

(9) Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, [4 Bde. (Leipzig: J. A. Barth, 1929 - 1937), 3 Band, I. Teil], p. 1132: «Ohne Weltpol fande der seelische Pol nicht statt».

(10) Paul Eluard, *Le Livre ouvert* [(Paris: Cahiers d'art, 1940)], p. 30.

شجَرةٌ وحيدةٌ تُغنّي
تصقُل حصىً
وتعكِس الأُفُقَ

يتأطَّر الجمال شيئاً فشيئاً. يفوح من نرجِس إلى العالَم، ومِن ثَمّ نُدرِك ثقةَ فريدريك شليجل[11] (Frédéric Schlegel): «نحن نعرف يقيناً أننا نعيش في أجملِ العوالِم». وعليه تغدو الاستجماليةُ ثقةً حميمة.

نُحِسُّ أحيانا، عند الشاعر، مُقاومةً لهذا السراب الكوني. هذه هي، في رأينا، حال أوجينيو دورس (Eugenio d'Ors). بديهيٌّ أن أوجينيو دورس شاعر «أرضي». يجب أوّلاً، بحسَبِ رأيه، أن يكون المنظرُ «جيولوجيّاً». سوف ننقل صفحةً تتمظهر فيها مُقاومة شِعر الماء. إلاّ أنّها، بالمُقابِل، سوف تُضيء وجهةَ نظرنا. يُريد أوجينيو دورس[12] أن يُبرهن على أنَّ شروط الهواء والضوء هي «الصفات» التي لا يُمكنُها أن تُعرّفنا «بالماهيّة» الحقيقية للمنظر. يُريدُ مثلاً أن تُقدِّم لوحةٌ بحريّة «قِواماً معماريّاً»، ويختِمُ قائلاً: «اللوحة البحرية التي يُمكِن أن نقلِبها، مثلاً، قد تكونُ لوحةً رديئة». وتورنير (Turner) نفسُه ـ على جُرأته الكبيرة في الاستشباحات المُضيئة ـ لا يُخاطِر أبداً في رسْم منظرٍ بحريٍّ قابلٍ للعكْس، أي يُمكِن أن تُجعَل السماء مكان الماء والماءُ مكان السماء. وإذا كان الفنَّان الانطباعي مونيه (Monet) فعلَ هذا في سلسلة لوحاته «النيللوفرات»[*] المُبهمة،

---

(11) Friedrich von Schlegel, *Lucinde*, Vertraute Briefe über Lucinde von Friedrich Schleiermacher. Eingeleitet von Rudolf Frank (Leipzig. [n. ph., 1907), p. 16.

(12) Eugenio d'Ors, *La Vie de Goya*, [version française de Marcel Carayon (Paris: Gallimard, [s. d.])], p. 179.

(*) النيللوفرات أو رنابق الماء (Waterlilies) هي سلسلة من حوالى 250 لوحة زيتية للرسام الفرنسي الانطباعي كلود مونيه (Claude Monet) (1840 ـ 1926).

نستطيع القولَ إنّه وجدَ تكفيرَه عن ذنْبه في الخطيئة. لأنَّ نيللوفرات مونيه لم تُعَدَّ أبداً، ولن تُعَدَّ، في تاريخ الفنّ، نتاجاً طبيعياً: لكن، بالأحرى، من أجل نزوةٍ، وإنْ داعبَت للحظةٍ حساسيَّتنا، تفتقِر إلى أيّ صفةٍ تجعلها محلَّ استقبالٍ في المحفوظات المُشرِّفة لِذاكرَتنا. تُعَدُّ تسليةً لِمُدّة رُبع ساعة؛ إنّها شيء قابِلٌ للاستهلاك، يتَّخِذ موضعاً، من الآن وصاعداً، في الحوار الراهن لِما هو تزيينيٌّ خالِص، وفي إنجازات الفنّ الصناعي، شقيق الفسيفساء، وصناعة السجّاد، وصحون مدينة فنزا، شيء نراهُ، في النهاية، من دون نظَرٍ، ونُدرِكه من دون فِكرة، وننساه غير نادِمين. يالَهُ من احتقارٍ «لِلشيءِ القابلِ للاستهلاك»، ويالَها من حاجةٍ إلى جمالٍ جامد! كم نتلقّى طوعاً ـ خلافاً لأُوجينيو دورس ـ عملاً فنيّاً يوهِم بِالحركة، وقد يخدعُنا، إن كان هذا الخطأ يفتح طريق حلُم يقظة. هذا بالضبط ما نشعر به أمام النيللوفريات. حين نتعاطف مع مَشاهِد الماء، فنحنُ دوماً جاهزون للتمتُّع بوظيفته النرجسيّة. إنّ الخيال الماديّ للماء يفهم على الفور العملَ الفنّي الذي يوحي بِهذه الوظيفة.

V

قد تبدو هذه المُلاحظات عن روابط النرجسية الأنانية بالنرجسية الكونية مؤسَّسةً تأسيساً أفضل إذا ما شدَّدنا على طابعها الماورائي.

لقد أظهرت فلسفة شوبنهاور (Schopenhauer) أنَّ التأمُّل يُهدّئ، لِلحظةٍ، بؤسَ الناس ويُحرّرهم من مأساة الإرادة. هذا الفصلُ بين التأمُّل والإرادة يمحو خاصيّةً يجب التشديد عليها: إرادةُ التأمُّل. فالتأمُّل، هو أيضاً، يُحدِّد الإرادة. إنّما يُريدُ الإنسان أن يرى. لأنّ الرؤية حاجةٌ مُباشرة. والفضول يُنشِّط الذهن البشري. لكنْ يبدو أنَّ في الطبيعة نفسها «قُوى رؤيةٍ» تَنْشَطُ. فالعلاقات بين الطبيعة «المُتأمَّلة» والطبيعة «التأمُّليّة» ضيِّقةٌ ومُتبادَلة. وتُحقِّق الطبيعة الخيالية وحدةَ

الطبيعة الصائرة، والطبيعة المُكتَمِلة(*). حين يعيش شاعرٌ حلُمه، وردود أفعاله الشِّعرية، فإنَّه يُحقِّق هذه الوحدة الطبيعية. إذن يبدو أنَّ الطبيعة المُتأمِّلة تُساعد على التأمُّل. والشاعر ينطوي قبلاً على وسائل التأمُّل. يطلُب منَّا الشاعر «آن نرتبط بأقرب ما نستطيع، بهذه المياه التي فوّضناها لِتأمُّل ما هو موجود»[13]. لكنْ، أهِيَ البُحيرة، أهيَ العين التي تتأمَّل بشكلٍ أفضل؟ إنَّ البُحيرةَ، المُستنقعَ، الماءَ الراكِد تُوقِفنا قُرب حافَّتها. وتقول للإرادة: لن تذهبي أبعدَ من هنا؛ أنتِ مردودةٌ إلى واجبِ أن تنظُري الأشياء البعيدة، وعوالِم الماوراء. بينما كنتِ راكضةً، سبَق أنَّ شيئاً هنا كان ينظر. فالبُحيرةُ عينٌ واسِعةٌ هادئة. البحيرةُ تأخذ النور كُلَّه وتصنع منه عالَماً. العالَمُ مُتأمَّلٌ، ومُصوَّرٌ سلَفاً من خلالها. ويُمكِن أن تقول: العالَمُ هو تمثُّلي. فقُربَ البحيرة نفهم النظرية الفسيولوجية القديمة لِـ«الرؤيةِ الفاعلة». إذ يبدو بالقياس إلى الرؤية الفاعلة أن العينَ تقذف النورَ، وتُضيءُ صوَرَها بنفسها. عندئذٍ نُدرِك أنّ العين تمتلِك إرادة أن ترى رؤاها، وأنَّ التأمُّل هو أيضاً إرادة.

إذاً الكونُ مُصابٌ، بمعنى من المعاني، بالنرجسيّة. العالَمُ يُريد أن يرى نفسَه. والإرادةُ، بمفهومها الشوبنهَاوَري، تخلُق عيوناً لكي تتأمَّل، وتَقتات من الجَمال. أليستِ العينُ، هيَ وحدَها، جمالاً ساطِعاً؟ ألا تحمِلُ سِمَةَ الاستجماليّة؟ يجب أن تكون العينُ جميلةً لكي ترى الجميل. كما يجب أن يكون لَون القزحيّة جميلاً لكي تدخُل الألوانُ الجميلة بؤبؤَها. كيف نرى سماءً زرقاءَ حقّاً مِن دون

(*) la natura naturans في اللاتينية تعني الطبيعة في صيرورتها، بينما la natura naturata تعني الطبيعة المُكتَمِلة.

(13) Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 230.

عينٍ زرقاء؟ وكيف ننظر إلى الليل من دون عينٍ سوداء؟ ولِكُلِّ جمالٍ، بالتبادل، شكلُ عيْن. لقد أحسَّ بِهذا الاتِّحاد الاستجمالي للمرئي والرؤية، عدَد لا يُحصى من الشُّعراء، وعاشوه من دون أن يعرفوه. إنَّه قانون أصليٌّ للخيال. يكتبُ شيللي، مثلاً، في مسرحية **بروميثيوس مُحرَّراً**[14] (*Prométhée délivrée*): «تنظر عينُ البنفسجةِ اللطيفةُ إلى السماء اللازورديّة حتى يصيرَ لونُها مُشابِهاً لِما تنظر إليه». فكيف تتِمُّ بِشكلٍ أفضل مُباغتةُ الخيال الماديّ خلالَ مهمّته في المُحاكاة الجوهريّة؟

في مسرحية الكاتب سترندبرغ[*] بينما كانت سوانفيت تنتظر الأمير الجميل، راحت تُداعِبُ ظهر الطاووس وذنَبَه قائلةً: «يا بافو الصغير، يا بافو الصغير، ماذا ترى؟ ماذا تسمع؟ هل سيأتي أحد؟ منْ سَيأتي؟ هل سَيأتي أميرٌ صغير؟ هل هو جميلٌ ساحر؟ هل تستطيع أن تراه بِعينيكَ الزرقاوَين؟ (ترفع بيدها ريشة طاووس، وتُثبِّتُ نظرها في عينِ الريشة)[15] فلْنتذكّر، على عجَلٍ، أنَّ عين الريش تُسمّى أيضاً بـ«المرآة». وهذا برهانٌ جديد على التعارُض الذي يؤثِّر في اسم المفعول واسم الفاعل «مرئي ورائي». فالطاووس، قياساً إلى خيالٍ مُتناقِض، رؤية مُتعدّدة. وللطاووس البدائي، بِحسَب كروزر (Creuzer)، مِئةُ عين[16].

لا يلبثُ فارقٌ طفيفٌ جديد أن ينخرط في الرؤية المُعمَّمة،

---

(14) Shelley, *Oeuvres poétiques complètes de Shelley*, vol. 1, p. 23.

(*) (August Strindberg) (1849 ـ 1912): كاتب ومسرحي وسياسي سويدي.

(15) August Strindberg, *Swanevit*, trad., p. 329.

(16) Georg Friedrich Creuser, *Religions de l'antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, 4 tomes, ouvrage traduit de l'allemand refondu en parti, complété et développé par J. D. Guigniaut (Paris: [s. n.], 1825-1851), t. 1, p. 168.

ويدعم الطابع «الإرادي» للتأمُّل. وعالَمُ الجِنّ عند سترندبرغ يُضيء هذا الطابع. فقزحيّة ريشة الطاووس، هذه «العين» بلا حاجبَين، هذه «العين التي لا تَغمَض تقسو بُغتةً». تُراقِبُ بدَلاً من أن تتأمَّل. عندئذٍ تُشوِّه علاقةُ الريشةِ بالحارس أرغوس(*) الافتتانَ الحنون لِلحُبِّ المُعجب: تَوّاً كنتَ تنظر إليَّ والآن أنتَ تُراقِبُني. بعد المُداعَبات، تُحِسُّ سوانفيت في الحال بإصرار ذنَب الطاووس المليء بالعيون: «هل أنتَ هنا لِلمُراقَبة، أيُّها اللئيم أرغوس... أيُّها الأبله! أنا أُسدِل السِّتار، هل ترى؟ (تُسدِلُ سِتاراً يُخفي الطاووس لا المنظر، ثُمَّ تتوجّه إلى الحمائم) لكنْ أيَّتها التّرغلات البيضاء، البيضاء، البيضاء، سوف تَرَيْنَ ما هوَ أكثرُ بياضاً». وأخيراً، حين سيأتي الإغواءُ، أرغوسُ بِعينيه القاسيتَين، سَتُسدِل السِّتار[17]. فَمَن الذي أَمَرَ الطائرَ أن ينظر إلينا بعيونه المئة؟ يالَلذَّنَبِ مُتعدِّد الرؤى!

سوف يسهُل على نقدٍ ينهض على قناعاتٍ واقعيةٍ ومنطقية، أن يتّهمنا بأننا نتلاعبُ هنا بكلمة «عين»، الكلمة المعزوَّة - بأيّ مُصادفة؟ - إلى البُقَع الدائرية لِريش الطاووس. بَيْدَ أنَّ القارئ الذي سيقبل حقّاً الدعوة إلى التأمُلِ الذي يُهيّئه الطاووس، لن يستطيع نسيان الانطباع الغريب لِتلاقي هذه «النظرات» المئة. ومن البديهي أنَّ الذَّنَب نفسَه يُريد أن يُغري. فلْنُلاحظ جيّداً الدائرة المعروضة. فهي ليست مستوية. بل هي مُقعَّرَة مثلَ صدَفة. وإذا ما أتى طائرٌ من فِناءِ الدواجِن يعبُر مركز هذه المرآة المُقعَّرة، يتحوَّل الزُهوُّ إلى حَنَقٍ، ويسري غضبٌ في كُلِّ ريشةٍ، وتقشعِرُ الدائرةُ بأكملها، وتضطرب،

(*) أرغوس (Argus): شخصية أسطورية يونانية له مئة عين. كلّفته الإلهة هيرا بحراسة إيَو التي مسخها زيُوس إلى عِجْلة حتى لا تكشف هيرا غرامه بها. فكان مصيره القتل. لذا زرعت هيرا عيونه في ذَنَب الطاووس الذي كان يجرُّ عربتها الإلهية. فأخذ الذَّنَبُ دور الحارس الذي يُراقِب أكثر ممّا ينظر.

(17) Strindberg, Ibid., p. 248.

وتضِجّ. عندئذٍ يشعر المُشاهِدُ أنَّه أمام «إرادةٍ مُباشرة» للجمال، أمام قوّة التباهي التي لا تقدِر أن تبقى سلبية. إنَّ علم النفس البشري الخاصّ ببعض الجمال المُشوَّه بحماقة يفتقِد بعضاً من طابع الجمال الهجومي الذي لا يستطيع مَن يُراقِب الطاووس أن يتجاهلَه. على هذا المثال، سيتمكّن فيلسوفٌ شوبنهَاوَري من أن يقتنع بضرورة أن تُجمَع دروس شوبنهاور المُجزّأة في تركيبٍ جديد: جاذبية التأمُّل هي، على وجهِ التقريب، إرادة. فالتأمُّل لا يتعارَض مع الإرادة، بل يتبع فرعاً آخر لِلإرادة، إنّه المُشارَكة في إرادة الجميل الذي هو عُنصرٌ من عناصر الإرادة العامَّة.

بِمعزِلٍ عن مذهب الخيال الفاعل الذي يجمع ظاهرة الجَمال وإرادة القوَّة، تغدو صفحاتٌ مثل صفَحاتِ ستِرندبرغ غير مفهومة وباهتة. زِد على ذلك أننا سوف نقرؤها قراءةً سيِّئة إذا ما بحثنا فيها عن رموزٍ سهلة. فَبُغيةَ إحسانِ قراءتها، على الخيال، في وقتٍ واحد، أن «يُشارك» في حياة الأشكال، وفي حياة الموادّ. والطاووس الحيُّ يصنع هذا التركيب.

لم يخْفَ على فيكتور هوغو تركيب النرجسية الكونيّة والاستجمالية الفاعلة. فقد أدرك أنَّ الطبيعة تقسِرنا على التأمُّل. لذا يكتب، وهو أمام مشهدٍ من أعظم مَشاهِد ضفاف نهر الراين: «كان واحداً من هذه الأمكنة حيث نعتقِد أننا نرى عمليّة خلْقِ ذَنَبِ هذا الطاووس الفتَّان الذي ندعوه بِالطبيعة»[18]. إذاً بمقدورنا القولُ بوضوح إنَّ الطاووسَ كَونٌ مُصغَّر لِلاستجمالية الكونية.

هكذا بأكثر الأشكال تنوُّعاً، وأكثر الفُرَص تبايُناً، وعند المؤلِّفين الأكثر أجنبيةً بعضُهم عن بعضهم الآخر، نشهَد تَوالُدَ تبادُلٍ لا نهايةَ

(18) Victor Hugo, *Le Rhin*, II, p. 20.

له بين الرؤية والمرئي. فكُلُّ ما يُري يَرى. يكتب لامارتين (Lamartine) في **غرازيللا** (*Graziella*): «لا تَنِي البروق تلتمِع عبْر مصاريع نافذتي، مثل غَمزاتِ عينٍ من نارٍ على جُدرانِ غُرفتي»[19]. على هذا النحو، البرقُ الذي يُضيءُ ينظرُ.

لكنْ إذا كانت نظرة الأشياء عذبةً قليلاً، وخطيرةً قليلاً، وشَرودةً قليلاً، فهذه هي نظرة الماء. يقودنا امتحان الخيال إلى هذه المُفارقة: يأخذ الماء في خيال الرؤية المُعمَّمة دوراً غير مُتوقَّع. إذ إنَّ الماء هو العين الحقيقية لِلأرض. والماء هو الذي يحلُم في عيوننا. أوَليست عيوننا «هذه البِرْكة الصغيرة غير المُكتشَفَة من النور السائل الذي وضعَه الله في أعماقنا»[20]. في الطبيعة، الماء هو الذي يرى، والماء هو الذي يحلُم. «البحيرة صنعَت الحديقة. كلُّ شيءٍ يتألَّف حول هذا الماء الذي يُفكِّر»[21]. فَما إنْ نستسلِم لِسَطْوة الخيال، مع قُوى الحلُم والتأمُّل المُجتمِعة حتّى نُدرِك عُمْقَ فكرة بول كلودِل: «الماء كذلكَ هو نظرة الأرض، وجِهازُها لِمُشاهدة الزمن...»[22].

VI

لِنعُد، بعد هذا الاستطراد الماورائي، إلى خصائص علم نفس المياه، الأبسط. فإلى ألعاب المياه الرقراقة، والمياه الربيعية العاكِسة كلُّها لِلصُّوَر، يجِبُ أن يُضافَ مُكوِّنٌ من مُكوِّنات شِعْر المياه: «النداوة». حين سنقوم بدراسة أساطير النَّقاء، سوف نجِد ثانيةً هذه الميزة التي تنتمي إلى حجم الماء. وسوف نرى أنَّ هذه النداوة قوَّةُ

(19) Alphonse de Lamartine, *Les Confidences*, p. 245.

(20) Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 229.

(21) المصدر نفسه.

(22) المصدر نفسه.

إيقاظ. لكن علينا، منذ الآن، أن نُشير إليها؛ لأنَّها تتصالَح مع صُوَرٍ مُباشرة أُخرى. لذا يحتاج علم نفس الخيال إلى أن يُواجِه جُملةَ المُعطيات المُباشرة للوعي الجمالي.

هذه النداوة التي نُحِسُّها ونحن نغسل أيدينا في الساقية، تمتدُّ وتنتشر، وتستولي على الطبيعة بأكملها. نُدرِك على الفور أنَّها نداوة الربيع. إذ لا يُمكِن أن ترتبط صفةُ «ربيعيّ» بأيِّ اسم بأقوى ممّا ترتبط بالماء. لا كلِمةَ أطرى وقعاً على الأذن الفرنسيّة من كلِمَتَيْ «مياه ربيعية» (eaux printanières). فالنداوة تُضمِّخ الربيع بمياهها الجارية: تُعطي قيمةً لِفصلِ عودةِ الربيع كُلِّه. وعلى نقيض هذا، النداوةُ انتقاصُ قيمةٍ في نِطاقِ صُوَر الهواء. إذ إنَّ هواءً نديّاً يبذر البرْد سلفاً. يُبرِّدُ حميّةً. هكذا يكون لِكُلِّ صِفةٍ اسمُها المُفضَّل الذي يحتفظ به الخيال المادّي بِسُرعة. «النداوةُ» بذلكَ صفةُ الماء. والماء هو، من نواحٍ مّا، النداوة وقد تحوَّلتْ إلى اسم. إنَّ الماء يسِمُ مُناخاً شِعرياً. وهكذا يضع في علاقةٍ جدليَّة كُلّاً من الخضراء إيرلندا (Erin)، والصهباء اسكوتلندا (Ecosse)، يضعُ العُشبَ مُقابِل الخلَنْج(*).

ما دُمنا قد وجدنا الجذر المادّي للمزيّة الشعرية، وما دُمنا قد وجدنا حقّاً «مادّة» الصِفة، المادة التي يشتغل عليها الخيال المادّي، فإنَّ الاستعارات المُتجذِّرة عميقاً تتطوَّر من تِلقاء نفسها. بينما القِيَم الشهويّة ـ لا الإحساسات إطلاقاً ـ لِكونها مُرتبطة بالماهيّات، تُقدِّم ضروباً من «التراسُل» غير خادعة. وهكذا فالعُطورُ الخضراءُ، مثل المراعي، هي بوضوح عطورٌ ندِيّة؛ إنَّها أجسادٌ ندِيّة ولامِعة، أجسادٌ مليئة مثل جَسَد طِفلٍ. ودعامة «التراسُلِ» كُلِّه هو «الماء البدائيّ»،

(*) في الاشتقاق اللغوي كلمة Erin تعني الخضرة والسلام، وEcosse التي تشير إلى الخلنج، أي إلى الزهر البنفسجي الذي لا ينبت إلا في أرض رملية.

الماء الجسَديّ، العُنصُر الكونيّ. ثُمَّ إنَّ الخيالُ المادِّي يثِق بنفسِه حين يتبيَّنُ القيمة الكائنيّة للاستعارة. وبالمُقابل، الظاهراتيّة، في الشِّعر، عقيدةٌ عديمة القوّة.

VII

أُغنية النهر نديّةٌ ورقراقةٌ هي أيضاً. ويتَّخِذ خريرُ المياهِ، بالفَعل، وبشكل طبيعي تماماً، استعاراتِ النَّداوة والصَّفاء. حيث تتلاقى المياهُ الضاحكة، والسواقي السَّاخرة، والشلالات بِبهجتها الصاخِبة، في المناظر الأدبية الأكثر تنوُّعاً. هذه الضَّحِكات، والتغاريد هي، على ما يبدو، اللغة الطفلية للطبيعة. فَفي الساقية تتكلَّم الطبيعة الطفلة.

بصعوبةٍ ننفصِل عن هذا الشِّعر الطفلي. فالسواقي، عند شُعراء عِدَّة، تلفظ بقبقتَها بهذه النغمة الخاصَّة ذاتها لِـ«حُجرة نوم الطفل» التي غالباً ما تحصُر النفْس الطفليّة في مقطَعَين فقيرَين بالحروف الصامتة: دادا، بوبو، لولو، كوكو. هكذا تُغنِّي السَّواقي في حكايات الأطفال التي يخترعها الأشخاص الكِبار.

لكنَّ هذا التبسيط الزائد لِتناغُم نقِيّ وعميق، هذه الطفولية المُستمِرّة، هذه الطُّفالة الشعرية التي هي عاهة كثيرٍ من القصائد، ينبغي ألا تجعلنا نبخسَ حقَّ فُتوَّة المياه، ودرْس الحيوية التي تمنحنا إيّاها المياه الجارية.

هذه الينابيع الحُريجيّة، هذه «المياه الغابيّة» المخبوءة غالباً، نسمعها قبل أن نراها. نسمعها عند اليقظة، حين تخرج من الأحلام. كذلك يسمعها فاوست على ضفاف نهر بينيه(*):

(*) Pénée: نهر في تساليا، يصُبُّ في بحر إيجة.

تبدو الموجةُ كَمِثلِ ثغثغةٍ

وتُجيبُ الحوريّات:

نحن نوشوش، ونُسَقْسِق،

ونُزقزِق من أجلِكِ[23]

(**فاوست الثاني**، المشهد الثاني، **نهر البينيه**).

لكنْ هل يمتلِك علمُ الأساطير هذا قوّةً حقيقية؟ يا لَسعادةِ ذاكَ الذي توقظه نداوةُ أُغنيةِ الساقية، والصوت الواقعي للطبيعة الحيّة! لكلّ يوم جديدٍ في نظرهِ حركيةُ الولادة. فانبجاسُ الفجرِ أغنيةُ شبابٍ، ونصيحةُ فُتوَّة. فمَن سيُعيد لنا اليقظة «الطبيعية»، اليقظة في الطبيعة؟

VIII

ترتبط بِشعر الانعكاسات المُصطنَع بعض الشيء، جنسانيةٌ مرئيةٌ كُليّةٌ، ومُدَّعية غالباً. جنسانيةٌ تتيح الفرصةَ لاستحضار ربَّاتِ الينابيع، والحوريّات استحضاراً كُتُبيّاً إلى حدٍّ مّا. هكذا يتشكّل رُكامٌ من الرغبات والصُّور، وعُقدةُ ثقافةٍ حقيقية يُمكِن أن نُعيِّنها، على نحوٍ مقبول، باسم عُقدة «نوزيكا»(*). وفي الواقع فإنَّ الحوريات، والديدان البحرية، وحوريّات الغابات، وجنّيّات الشجَر، لم تعُد سوى صُوَرٍ مدرسيّة. ذلكَ أنَّ بورجوازياً، وهو ينقل إلى الريف ذكريات المدرسة الإعدادية، ويستشهِد بعشرين كلمةً إغريقية مُمِيلاً نحو الحلْق لفظَ العلامة الفاصلة على حرف i، لا يتخيَّل الينبوعَ من

(23) [Johann Wolfgang von Goethe], *Le Second Faust*, IIe acte, *Le Pénée*.

(*) Nausicaa: شخصية من شخصيات ملحمة الإلياذة، وهي التي استضافت عوليس بعد أن غرقت سفينته.

دون الحوريّة، ولا الخليج المُظلَّل من دون ابنةِ ملِك .

سوف نُميّز بشكل أفضل «عُقدة الثقافة» في نهاية هذا الفصل، بعد أن نكون قد تمكنّا من إعداد مُخطَّط «الكلِمات والصُور» في الرموز التقليدية. أمّا الآن فَلْنعُد إلى تفحُّص المشاهد الواقعية التي هي أصل الاستعارات والخيال.

المرأة المُستحمَّة، كما يصفها الشُعراء، أو يُوحون بها، وكما يُصوِّرها الرّسّامون، غير موجودة في أريافنا. فالحمَّام لم يعُد أكثر من رياضة. وهو، بوصفه رياضة، نقيض الحياء الأنثوي. إنَّه، من الآن وصاعداً، حشْد يُهيء «مُناخاً» للروائيين. ولا يعود قادراً على أن يُقدِّم قصيدةً حقيقية عن الطبيعة.

من جهة أُخرى، الصورة البدائية، صورة المرأة المُستحِمّة في الانعكاسات الساطعة، صورةٌ زائفة. لأنَّ المُستحِمّة، وهي تُحرِّك المياه، تُحطِّم صورتها الخاصّة. فمَنْ يستحِمُ لا ينعكِس. لا بُدَّ للخيال إذاً من أن يتوسَّل الواقعَ. وعندئذٍ يُحقِّق رغبةً.

إذاً ما الوظيفة الجنسية للنهر؟ إنّها استحضار العُرْي الأُنثوي. يقول المُتنـزِّه: ها هو ماءٌ رقراق. يا لَلدِقّة التي يُمكِن أن يعكِس بها أجملَ الصُوَر! ومن ثَمَّ، فالمرأة التي قد تستحِمّ فيه ستكون بيضاء فتيَّة، وستكون، بِمُقتَضى المنطق، عاريةً. ويستحضر الماء، من جهةٍ أُخرى، العُرْيَ الطبيعي، العُري الذي يستطيع الاحتفاظ بالبراءة. فضِمن إطار الخيال، الكائنات العارية حقّاً، ذات الخطوط الانسيابية، تخرج دوماً من المُحيط. والكائن الذي يخرج من الماء انعكاسٌ يتجسَّد شيئاً فشيئاً. إنّه صورة قبل أن يكون «كائناً». وهو رغبةٌ قبل أن يكون صورة.

قياساً إلى بعض أحلام اليقظة، كلُّ ما ينعكس في الماء يحمِل

سمةً أُنثوية. وهاكُم أنجع مثالٍ على هذا الاستيهام. بينما كان بطل جان بول[*] (Jean Paul) يحلُم على ضفَّة المياه، يقولُ فُجاءةً ومن دون أدنى شرحٍ: «كانت قِممُ الهضاب والجبال ترتفع من وسَط مَوج البُحيرات الصافي لَكأنَّها مُستحِمَّاتٌ خارجاتٌ من الماء...»[24]. بوُسعِنا أن نتحدّى أيَّ واقعيّ، ولن يستطيع أن يشرح هذه الصورة. وبإمكاننا أن نسأل أيَّ جغرافي: إنْ لم يُفرِغ الأرض من أجل الأحلام، فلن تتوفَّر له أبداً فُرصة الخلْط بين مظهرٍ جِبَاليٍّ، ومظهرٍ أنثوي. إذ إنَّ الصورة الأُنثوية فرضت نفسها على جان بول من خلال حلُم يقظة قائم على انعكاس. ولا نستطيع أن نأخذها بالحُسبان إلاّ من خلال مُتعرّجات طويلة للشرح النفسي الذي نقترِحه.

IX

البجعة في الأدب بديل من المرأة العارية. إنَّها العُرْيُ المُباح، البياضُ الناصِع والظاهر مع ذلك. فعلى الأقلّ، الإوزّات يُبِحْنَ أنفسَهُنَّ للرؤيةِ. والذي يعبُد البجعة، يشتهي المُستحِمَّة.

سيُبيِّن لنا مشهدٌ من **فاوست الثاني** بالتفصيل كيف أنَّ الإطار يجعل الشخصيّة تنبثِق، وكيف تتطوّر رغبة الحالِم تحت أقنعةٍ مُختلِفة. هاكُم هذا المشهد الذي سَنُقسِّمه إلى ثلاث لوحات: المنظر ـ المرأة ـ البجعة[25].

أوَّلاً المنظر غير المسكون:

(*) جان بول هو الإسم الفني للكاتب الألماني يوهان بول فريدريك ريختر (1763 ـ 1825).

(24) Jean Paul, Le *Titan*, trad. Chasles, vol. 1, p. 36.

(25) [Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, 2e partie, acte II, traduction de Jacques Porchat], p. 342.

«تنسابُ المياهُ عبْر نداوةِ الأدغال الكثيفة، المُهتزّة بهدوء. لا تضجّ أبداً، لا تكاد تجري، ومن كلِّ جانبٍ، يجتمع ألف ينبوعٍ في حوضٍ صافٍ، ولامع، مُسطّح، ومُجوَّف من أجل الحمَّام».

يبدو إذن أنَّ الطبيعة شكّلت تجاويف لإخفاء المُستحِمَّات. وعلى الفَورِ يعمُرُ، في القصيدة، الفضاءُ المُجوَّف والنَّدي، وفقَ قانونِ خيالِ المياه. ها هيَ إذاً اللوحة الثانية: «يا لَها من وجوهِ نساءٍ مُزهرةٍ شابّة، مكشوفة للعين المفتونة، ضاعفَتْها المرآة السائلة! إنَّهنَّ يستحمِمْنَ معاً بابتهاج، ويسبحْنَ بِجسارة، ماشياتٍ بِوجَلٍ، وتأتي أخيراً الصيحات والنزاعُ في الماء!».

آنذاك تتكثّف الرغبة، وتتحدَّد، وتستبطِن. لا تعود مُجرَّد بهجةِ عيونٍ؛ لأنّ الصورة السائلةَ الحيَّة تُحضِر ذاتها: «كان من الممكِن أن تكفيني هاتيكَ الجميلات. كان على عيني أن تبتهج هنا، ومع هذا، تمضي رغبتي إلى الأمام أكثر فأكثر؛ تخترقَ نظرتي بِعُمقٍ حتى هذه الخَلْوة. وَارِفُ الخُضرةِ السميكة يحجبُ الملِكةَ النبيلة». والحالِمُ يتأمَّل حقاً ما هو محجوب؛ وممّا هو واقعيٌّ يبتدِع سِرّاً خفيّاً. إذن تتبدّى صُوَر «الغلاف». نحن الآن في نُواةِ الاستيهام. والنُّواةُ المغطّاة جيّداً ستتكاثر، وتُجمّع الصُور الأنأى. إذاً ها هو أوّلاً البجع، ثُمّ البجعة:

«يا لَلْعجَب! تأتي البجعات إلى السباحة في مكان خَلوتِهنَّ، بِحركاتٍ نقيّة مَهيبة: تندفِع هادئةً، رقيقةً وأنيسة. غير أن الرأس والمنقار يتحرّكانِ كأنّما بِدافِع الزُهوِّ والمُجامَلة . . . ويظهرُ أنَّ واحدةً منها على الأخصّ تُقدِّم عُنقَها بِجُرأةٍ، وتُبحِر سريعةً بين البجعات الأُخريات؛ ينتفخ ريشُها، وتتقدَّم، دافعةً الموجَ على الموج، صَوبَ المأوى المُقدَّس».

لقد وضع غوته نقاط التعليق ـ النادرة جدّاً في الكتابة الألمانية ـ

في أماكنها المُناسبة[26]. نقاط التعليق، كما هي الحال غالباً، تُحلّل نفسية النصّ. إذ تُعلِّق ما ينبغي ألا يُقالَ علَناً. وقد سمحنا لأنفسنا بأن نحذِف من ترجمة «بورشا» نقاطَ التعليق العديدة غير الموجودة في النصّ الألماني، والتي أُضيفَت للإيحاء بِمُراوغاتٍ لا قوّة فيها، ولا حقيقة، ولا سيَّما إذا قورِنت بالمُراوغة التي يتطلّبها التحليل النفسي. من جانبٍ آخر، لن يصعُبَ على أيِّ مُبتدئٍ في التحليل النفسي أن يُدرك، في هذه الصورة الأخيرة للبجعة، ملامحَ «ذكورية». وصورة البجعة، مثل كُلِّ الصُور الفاعلة في اللاشعور، صورةُ خُنثى. البجعة أُنثويّة في تأمُّل المياه اللامعة، وذكورية في إثبات الفِعْل[*]. فالفِعلُ، في منظور اللاشعور، إثباتُ فِعْل. وقياساً إلى اللاشعور، ليس ثمّة إلا فعْل ... فعلى الصورة التي توحي بالفِعْل أن تتطوَّر، داخل اللاشعور، من الأُنثوي إلى الذكوري.

إذاً تُوفِّر لنا صفحة **فاوست الثاني** (*Second Faust*) مثالاً رائعاً عمّا ندعوه «صورةً كاملة»، أو بصيغة أفضل، صورة مُفعَّلة بِشكلٍ كامل. في بعض الأحيان يُراكِمُ الخيال الصُّورَ باتّجاه الشهويّة. يتغذّى أوّلاً من صُوَرٍ بعيدة، ويحلُم أمام بانوراما عريضة؛ ويفصِل منها لاحِقاً، موقِعاً سرِّياً حيث يجمع صُوَراً أكثر إنسانية. وبذلك يمضي من متعة العيون صوبَ رغباتٍ أكثر خصوصية. وفي النهاية، في أوج حلُم الإغراء، تغدو الرؤى غاياتٍ جنسية. إذ توحي بأفعال. وعندئذٍ

---

(26) بيت رقم 7300 و7306، منشورات هرمان بوهلو فيمار (Hermann Bohlau Weimar، 1888).

(*) L'Action: مُصطلح مُستخدَم في ميادين عِدَّة، وترجمته إلى اللغة العربية مُتطابقة غالباً مع ترجمة مُصطلح (Acte)، مع أنَّ الأوَّل يُعادِل، في الفلسفة - في حدود ما نعلَم - الوجودَ بالفِعل، والثاني الوجودَ بالقوَّة. ويظهر أنَّ باشلار يُقابِل بين المعنيَين في هذا السياق. لذا اعتمدنا كلمة «إثبات الفِعل» التي تعني أنَّ في صورة البجعة ذكورة كامنة تؤهِّلها للتطوُّر من الأُنوثة إلى الذكورة.

«ينفتِح الرِّيشُ، وتتقدَّم البجعة باتِّجاه المأوى المقدَّس . . .».

ستتقدّم خطوةً أُخرى في التحليل النفسي، فرُبّما سنفهم أنَّ غناء البجعة قَبل أن تموت قد يشرح نفسَه باعتباره أَيْمانَ العاشق البليغة، مثل الصّوت الحارّ للغاوي قبل اللحظة المهمّة، قبل هذه الكلِمة المحتومة على الإثارة إلى حدّ أنّها حقّاً «موتُ عاشِق».

إنَّ غناء البجعة هذا، غناء الموت الجنسي، غناءَ الرغبة المُثارَة التي ستجِدُ هدأتَها، لا يظهر إلاّ نادراً في دلالته العُقديّة. لم يعُد له وقْعٌ في لاشعورنا؛ لأنَّ استعارة «غناء البجعة» استعارةٌ مُهترئة مثل غيرها. لقد سحقناها تحت ثقْل رمزيّة مُفتَعلة. فحين تُغنّي بجعة لافونتين (La Fontaine) أُغنيَتها الأخيرة تحت سكّين الطاهي، يتوقّف الشِّعر عن الحياة، وعن التأثير، ويفقد دلالته الخاصّة إمّا لِصالِح رمزيّةٍ اصطلاحية، وإمّا لِصالِح دلالةٍ واقعيّةٍ باليه. كُنّا لا نزال نتساءل، في العصر الذهبي للواقعيّة، عمّا إذا كانت حنجرة البجعة تسمح بِغناءٍ حقيقي، وحتّى بِصرخةِ احتضار. واستعارةُ غِناء البجعة غير قابلة للشرح، لا من جانب الاصطلاح ولا من جانب الواقع. ويجب، مثلما يتّصل بكثيرٍ من الاستعارات الأُخرى، البحث في اللاشعور عن بواعِث شرحٍ مّا. فصورة البجعة، إذا صحَّ تفسيرنا العام لِلانعكاسات، هي دوماً «رَغبة». ومنذئذٍ تُغنّي لِكونِها «رغبة». والحال أنّه لا وجود إلاّ لِرغبةٍ واحدةٍ تُغنّي وهي تموت، وتموت وهي تُغنّي، إنّها الرغبة الجنسية. غناءُ البجعة هو إذاً الرغبة الجنسية في ذُروتها.

تفسيرنا مثلاً، على ما يبدو لنا، هو وحدَه الذي يُمكِن أن يشرح جُملة ضُروبِ الجرْس والشعرية في هذه الصفحة النيتشوية[27].

---

(27) Friedrich Wilhelm Nietzche, *La Naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis ([Paris]: Gallimard, 1940), p. 112.

«الأسطورة التراجيدية «تدفع عالَمَ الظواهر إلى حدِّ نفْيِ ذاته، والبحث عن الدخول في رَحِم الواقع الحقيقي الأوحد، حيث يبدو، مثلما يبدو لـ«إيزوت»، أنه يُدندِن أغنية البجعة هذه:

في الماء المُتموّج

لِبحر الملذّات

في الانكسار الصاخِبِ

لِلأمواج المُعطّرة

في الوحدةِ الموّارةِ

لِلنبْض الكوني

تنغمِرُ - تهرُبُ

في قلْبِ اللاوعْيِ - شهوةٌ سامِيَة!

إذاً ما هذه التضحية التي تُنهي الكائن بابتلاعه في الأمواج العطِرة التي توحِّده مع كونٍ نابض على الدوام، ويترجّح مثل البحر؟ وما هذه التضحية المُسكِرةُ كائناً لا يعِي، في الوقتِ نفسه، هلاكَه وسعادته - ويُغنّي؟ لا، ليس هذا موتاً نهائيّاً. إنّه موتُ مساءٍ واحد. إنّه رغبةٌ مُشبَعة سيشهَد وِلادَتَها صباحٌ ألِقٌ، مثلما يُجدِّد النهار صورة البجعة المُنتصبة على المياه[28].

---

(28) ربّما تمكّنا في البجعة من اكتشاف سِرّ صهر نرجسية الحُبّ ونرجسية الموت العاشِق. يقول كلود لويس إيستيف (Claude-Louis Estève) بشكلٍ تركيبي في بحثه عن «مالارميه (Mallarmé).

«البجعة عند مالارميه، تهزُّ للجمال والتَّلَف النرجسي عُنقها (وليس رِجليها) الاحتضار

X

لكي تمتلكَ عُقدةٌ مثل عُقدة البجعة التي صُغناها توّاً، كامِلَ قوّتها المُشعرِنة، وينبغي أن تؤثّر «سِريّاً» في قلب الشاعر، ويجب على الشاعر المُتأمِّل طويلاً البجعة على سطح الماء، ألاّ يعرف هو نفسُه أنّه يرغبُ في مُغامرة أُخرى أكثر رِقّةً. هذه هي، في رأينا، حالُ حلُم يقظة غوته.

بُغية التشديد على طبيعية حلُم يقظة فاوست، سَنُعارِضه بمثالٍ ثانٍ حيث تبدو لنا الرموز معلومةً بوضوح، ومجموعة بلا إتقان. سوف نشهد، في هذا المثال، نشاطَ هذه النزعة الهيلينية من التفاهة المُميّزة لِعُقَد الثقافة. إذ إنَّ صَهْر الرغبة والرمزَ لا يتِمُّ فيها، وليس للصورة البدائية حياتها الخاصّة، فقد حاصرتْها في وقتٍ مُبكّرٍ جداً ذكرى عِلْم أساطير معلوم. سوف نستعير هذا المِثال من إحدى القِصص القَصيرة التي جمعَها بيير لُويس (Pierre Louys) تحت عنوان **غروب الحوريات**[29]. يحوي هذا الكتاب صفحات جميلة جداً. ونحن لا ندَّعي هنا أننا نُقوِّمه من وجهةِ نظرٍ أدبية.

في قصّة **ليدا**[*] **أو إطراء الظُلُمات السعيدة**[30] (*Lêda ou la louange des bienheureuses ténèbres*)، تكشف عُقدة البجعة مُباشرةً

= الأبيض، أو في النهاية، تبقى دوماً، وهي حامدة في المياه، النقي والبديع»، انظر: Claude-Louis Estève, *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire* [(Paris: Vrin, 1939)], p. 146.

(29) Pierre Louÿs, *Le Crépuscule des nymphes*, [collection des lettres; no. 1, édition collective originale (Paris: Editions montaigne, 1925)].

(*) Lêda، هي في الأسطورة الإغريقية، زوج تاندار. أحبَّها الإله زيُوس الذي اتّخذ شكلَ بجعة، وفتنها. أنجبت منه توأماً ذكراً (كاستور وبوليكس)، وتوأماً أُنثى (هيلانة وكليمانسترا، زوجة هيكتور قائد الحرب على طروادة).

(30) حافظنا في الاستشهادات على قواعد الإملاء التي استخدمها المؤلف.

ملامحها الإنسانية، الإنسانية بإفراط. بينما «صُوَر الغلاف» لا تقوم بدورها. إذ نرى داخِلَها بوضوح شديد. إنَّ قارئاً شهوانيّاً مخدومٌ على الفور، مخدومٌ مُباشرةً. «كان العصفور الجميل أبيضَ مثل امرأةٍ، فتّاناً وزهريّاً مثل النُّور[31]. لكنَّ الطائر الأبيض مثل امرأةٍ، بِمُجرَّد أن يدور حول الحوريّة و«ينظر إليها جانبياً» يكون سلَفاً قد تخلّى عن كُلِّ قيمةٍ رمزية. آنذاك يقترب من ليدا[32]. وحين كانت البجعة «شديدة القُرْب [من ليدا]، اقتربت أيضاً، وإذ انتصبت على قائمتَيها الحمراوَين العريضتَين، مدّت إلى أقصى ما تستطيع الرشاقةَ المتموِّجة لِعنُقها، أمام الفخِذَين الفتيَّيْن المائلَين إلى الزُّرقة، حتى الثنية الناعمة على الورك. احتضنت يدَا ليدا المُندهشتان الرأسَ الصغير بِعنايةٍ، وغمرتْه بالمُداعبات. كان الطائر يقشعِرُ بِمجامع ريشِه. كان يضغط بجناحه العميق ناعِم الملمس، ساقَيها العاريتَين ويطويهما. تركت ليدا نفسها تسقط على الأرض». وبعد صفحتَين، كلّ شيء يُستهلَك: «كانت ليدا تنفتح على الطائر مَثل زهرةٍ نهريةٍ زرقاء. كانت تُحِسُّ بين رُكبتَيها الباردتَيْن حرارةَ جسَدِه. وعلى حين غرَّةٍ صرخت: آه !... آه ... وارتعش ذراعاها ارتعاشةَ غُصنَين ذابِلَين. كان المِنقار قد اخترقها بفظاعةٍ، وكان رأسُ البجعة يتحرَّك داخلَها بِغضبٍ عنيف، لَكأنَّه كان يأكل أحشاءها مُتلذِّذاً».

فقدت صفحاتٌ مثل هذه لُغزَها كُلّه، ولا حاجة لها بِمُحلِّل نفساني لِكي يشرحها. لأنَّ البجعة هنا توريَةٌ عديمة النَّفع كُليّاً. لم تعُد قاطنةَ مياه. ولا صفةَ لِليدا في صورة «زهرة نهرية زرقاء». وليست أيّ زينةٍ مائية في مكانها. وعلى الرغم من الموهبة الأدبية الكبيرة لِبيير لُويس، فإنَّ قصّة ليدا لا تمتلِك قوَّةً شِعرية. هذه القصّة القصيرة،

(31) Pierre Louÿs, *Lêda ou la louange des bienheureuses ténèbres*, p. 21.

(32) المصدر نفسه، ص 22.

ليدا أو إطراء الظُلُمات السعيدة، تفتقِر إلى قوانين الخيال المادّي الذي يبغي أن تكون الصُور المتنوّعة مُرتبطة بِصورةٍ أصلية.

قد نتمكّن، في صفحاتٍ كثيرةٍ أُخرى لِبيير لويس، من أن نجِدَ أمثلةً على نزعة العُرْي الأدبي هذه مخبوءة تحت صورة البجعة. ففي كتابه **نفْس**، يكتب بيير لويس، من دون تحضير، ومن دون ابتهاج، ومن دون إيحاء بأيّ شيء، لا بالطائر الجميل ولا بالمّاء العاكِس[33]: «كانت آراكولي تجلِس عاريةً في الدُرج الأعلى لِصُوانها من الطراز الإمبراطوري، وكانت تبدو أنّها ليدا البجعة النُحاسية الصفراء الضخمة التي تلمع على القِفْل». هل تجدُر الإشارةُ أيضاً إلى أنَ آراكولي كانت تتحدَث إلى عاشِقها: «الذي رُبّما ما كان يموت بين ذراعَيها إلاّ كي ينبعث دوماً أجمل ما يكون»؟

الفنون الشعبية، هيَ أيضاً، مُتأثّرة بـ«نزعة عُرْيِ البجع». فلنورِد أُسطورة واحدة حيث نزعةُ العُرْيِ هذه تُقدّم نفسها من دون شُحنةٍ أُسطورية: «كان شاعرٌ شابٌ من جزيرةِ أُوَيسان يحرُس قطيعَه على طرفِ مُستنقَع، وإذ أدهشَه أن يرى بجعات هاجعاتٍ فيه، وإذ كانت تخرج منهُ شابّاتٌ جميلاتٌ عاريات، أتَيْن، بعد الحمّام يستعِدنَ جُلودهُنَ ويطِرْنَ، حكى لِجدَّته ما رآه، فقالت لهُ إنَّهُنَّ «بناتٌ ـ بجعات»، وإنَّ من يصِل إلى الاستيلاء على ثيابهِنَّ، يُجبرُهنَّ على حملِه إلى قصرهِنَّ الجميل المعلَّق في الغيوم بأربع سلاسل من الذهَب». إنَّ سَرقة ثياب المُستحِمَّات مُزاحُ صِبيانٍ سيِّئين! ففي الأحلام غالباً ما نُعاني من هذه الحوادث المُزعِجة. والبجعة هنا هيَ، بالمعنى الكامل للكلمة، رمزُ الغِلاف. فالبنت ـ البجعة تنتمي بالحَري إلى حلُم اليقظة لا إلى أحلام ليليّة. ولأدنى ذريعة، تظهرُ في حلُم يقظة المياه. يُشيرُ إليها أحياناً ملْمحٌ واحد، ممّا يُبرهِن على طابَعِها

(33) Pierre Louÿs, *Psyché*, p. 63.

المْنتَظَم. هكذا تظهر في حلُم من أحلام جان - بول حيث تتراكمُ ألوانٌ بيضاء ناصِعة، بجعات بيضاً، أذنابُها مفتوحةٌ مِثل أذرُع».

هذه الصورة، في شكلها الأوّلي، تتحدّث عنها طويلاً. تحمِل طابع خيالٍ دافعِيّ، أي طابعَ خيالٍ يجب إدراكُه بوصفه دافِعاً: الأذناب التي هيَ أذرُعٌ مفتوحة تدلّ على سعادة الأرض. إنَّها الصورة المْناقِضة لِصورةِ الأذرُع التي هي أجنحة تحمِلُنا إلى السماء.

XI

يُمكِن أن يُفهِمنا مثال «البجعة» لِبيير لويس، في إفراط شُحنته الأسطورية، المعنى الدقيق لِـ«عُقدة الثقافة». فغالباً جدّاً ما ترتبط عقدة الثقافة بِثقافةٍ مدرسيّة، أعني بِثقافةٍ تقليدية. ولا يبدو أن بيير لويس ملَكَ صَبْرَ علاّمةٍ مثل بَاولوس كاسِل[34] (Paulus Cassel) الذي اقتطف الأساطير والحكايات من آدابٍ عديدة لكي يقيس، في آنٍ واحد، وحدة رمزِ البجعة، وتَعدُّده. لجأَ بيير لويس إلى علْم الأسطورة المدرسي لكي يكتب قصّته القصيرة. لن يستطيع أن يقرأها سوى مُبتدئين بالمعرفة «المدرسية» لِلأساطير. لكنْ إذا شعر القارئ بالاكتفاء، يبقى اكتفاؤه مغلوطاً. لأنّه لا يعرِف إنْ كان يُحِبُّ المضمون أم الشكل؟ ولا يعرِف إن كان يُسلسِل صُوَراً أم انفعالات؟ إذ غالباً ما تُجمَع الصُوَر من دون الاهتمام بتطوُّرها الرمزي. والذي يتحدّث عن ليدا، لن يتحدّث عن البجعة وعن البيضة. القصّةُ نفسُها ستجمع الحكايتَين، من دون أن تخترق الخصيصةَ الأسطورية للبيضة. الفكرة في قصّة بيير لويس تُراوِد حتّى ليدا التي «كان بإمكانها أن تشوي البيضة في الرماد الحارّ، مثلما رأت الناس الخُرافيين (الساتير) يفعلون». في ما تبقّى، نرى أنَّ عقدة الثقافة غالباً ما تفقد الاتّصال

(34) Paulus Cassel, *Der Schwanin Sage und Leben* [(Berlin: [n. pb.], 1872)].

بالعُقَد العميقة والصادقة. فهي، بالمُقابل، رديفُ تقليدٍ أُسيءَ فَهمُه، أو، بالمعنى ذاته، رديف تقليدٍ ساذَجِ العَقلَنة. إنَّ التبحُّر التقليدي، كما أحسنت إظهارَه السيدة ماري دلكور[35] (Marie Delcourt)، يفرِض على بعض الأساطير روابط عقلية ونفعيّة لا تحويها.

إذاً سوف يقتضي التحليل النفسي لِعقدةٍ ثقافيةٍ، الفصلَ الدائم بين ما «نعرِفُ» وما «نُحِسُّ»، مثلما يقتضي تحليلُ الرمز الفصلَ بين ما نرى وما نرغب. يُمكننا، بهذا الحلّ، أن نتساءل عمّا إذا كانت القوى الرمزية لا تزال تُنعِش رمزاً قديماً، كما يُمكِننا أن نستَحسِن التحوُّلاتِ الجماليةَ التي تُنعِشُ أحياناً صُوَراً قديمة.

هكذا يُمكِن لِعُقَد الثقافة التي تناولَها شُعراءُ حقيقيون، أن تُنسِي أشكالَها الاصطلاحية. يُمكنها آنذاك أن تدعم صُوَراً ظاهرية التناقُض. هذا ما سوف تكونُه صورة «ليدا من دون بجعة لِـ غابرييل دانونزيو (Gabriele D'Annunzio). ها هي صورة المُنطلَق[36]: «في الوقت الحاضر، ليدا من دون البجعة، كانت هنالك، ملساءَ إلى حدّ أنّه لم تكُن في باطِن كفِّها تقاطيع، حقّاً، لقد صقلتْها مياهُ الأوروتاس»[*]. تتجلّى البجعة جمالاً صاغتْه المياه، وصقلَه التيّار. ولَطالما اعتقدنا أنّ البجعة كانت أوّل نموذجٍ لِلمراكب، والمظهر الأفضل للقارِب الصغير. ولعلَّ الأشرعة نسخت المشهد النادر لِلأجنحة المرفوعة في النسيم.

---

(35) Marie Delcourt, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique*, bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liége; fascicule LXXXIII (Gembloux: Impr. J. Duculot; Liége: faculté de philosophie et lettres; Paris: Droz, 1938), passim.

(36) Gabriele D'Annunzio, *La Léda sans cygne: Récit de la lande*, trad., p. 51.

(*) Eurotas: نهر في لقوانيا الإغريقية، بُنيَت على ضِفافه مدينة إسبارطة.

لكنَّ نقاء الخطوط وبساطتها التي تبدو أنها العِلَّة الأولى لاستعارة دانونزيو، تتطابق مع خيالٍ مُفرِط الشكلية. فبدءاً من اللحظة التي تعرِض فيها البجعة نفسها على الخيال، بوصفها شكلاً، يجب أن يتفجّر الماء، وعلى كُلّ ما يُحيط بالبجعة أن يتبع دافِعَ الخيال المادّي للماء. فَلنتبَع، في هذا الاتّجاه نفسِه، احتدامَ التحوُّلات التي تُنشِّط شِعْر غابرييل دانونزيو. إذ لا تظهر المرأة في الماء، بل تبدو محوطةً بِكلابها السُلوقية البيضاء. غير أنَّ المرأة جميلة ومرغوبة إلى حدٍّ أنَّ رمز ليدا والبجعة الخليط سيتكوَّن حتى على الأرض[37]: «لا يزال إيقاع الاستعارة القديم يجري عبْر العالَم». سيتفجّر الماء في كُلِّ مكان، في الكائن وخارِج الكائن. «كانت المرأةُ الشابّة تبدو أنَها استُرجِعَت، وأُعِيدَ خلْقُها في شباب الطبيعة، وأنَّ ينبوعاً يسكنُها، يفور مُقابِل بِلَّوْرِ عينيها. كانت هيَ ينبوعَها الخاصّ، نهرَها وشاطئها، وظِلَّ الدِّلْب، ووشوشة القصَب، ونعومة الزَّبَد؛ حيث هاجمَتْها طيورٌ كبيرةٌ بلا أجنحة؛ أكيدٌ أنّها كانت، حينما تَمُدُّ يدَها إلى واحدٍ منها، وتُمسِكه بعنُقه المُغطّى بالرِّيش، تُردِّد بالضبط حركةَ ابنة ثيستيوس[*] (Thestios). كيف تُوصَف بأفضل من هذا مثوليةُ «ماءٍ مُتخيَّل»؟ ثمَّة كلابٌ وامرأةٌ ـ تحت سماءِ إيطالية، على أرض إيطالية، ها هو المعلومُ. ومع ذلك، ها هيَ، وراء صورة بجعة غائبة، ممحوَّة، افتراضيّة ترفض أن نُسمِّيها، صورةُ ماءِ ليدا من دون بجعة تقتحم المشهدَ، تغمِر الشخصيات، وتحكي بطبيعة الحال حياتَها الأسطوريّة. سيكون حُكمنا رديئاً على صفحاتٍ كهذه إذا ما رجعنا إلى مُجرَّد «تداعي أفكار»، وإلى «تداعي صُوَر». فالأمر أمرُ انطلاقةٍ أكثر مُباشرةً، أمرُ إنتاجِ صُوَرٍ مُتجانسةٍ بِعُمقٍ لأنَّها تُشارِك في واقعٍ أصلي للخيال المادّي.

---

(37) المصدر نفسه، ص 58.

(*) أي ليدا التي أغراها الإله زيُوس.

XII

الصُّوَر الفاعلةُ فاعليةَ صورةِ البجعة، مُعرَّضة لِضروبِ التَّعاظُم كُلِّها. مثلما تحدَّثنا عن نرجسيّةٍ كونيّة، بإمكاننا، في صفحاتٍ عدة أن نتبيَّنَ بجعة كونيّة. يقول بيير رفردي (Pierre Reverdy): تنزع المأساةُ الكونيةُ والمأساةُ البشرية إلى آن تتعادَلا»[38]. إذِ تعتقِد الرغبةُ العارِمة أنَّها كونيّةً.

سوف نجِد، في موضوع البجعة التي تعكِسها المياهُ، مثالاً عن هذا التصعيد من خلال الهاتل، في كتاب **البجعة الحمراء** (*Le Cygne rouge*) الذي ألَّفه ألبرت تيبوديه (Albert Thibaudet) في فترةِ شبابه. هذه (أسطورةٌ مأساويّة)، أسطورة شمسيّة مُتطوّرة[39]: في عُمْقِ الآفاقِ الغسقيّة تبسُطُ البجعة تحدّيها الخالِد ... إنَّها مِلكةُ الفضاء ... ويُغمَى على البحر كَعبدٍ أمام عرشِها الصافي ... ومع ذلكَ فهيَ مخلوقةٌ من الكذِب مثلما أنني مخلوقٌ من لحم ودمٍ ...». هكذا يتكلَّم المُحارِب، والمرأةُ تُجيب[40]: «غالباً ما كانت البجعة الحمراء تنسابُ وئيدةً، جاثمةً على هالةٍ من الصَّدَف الورديّ، بينما يسحبُ ظلُّها على الأشياء سِماطاً طويلاً من الصَّمت ... وتسقُط انعكاساتها على البحر مثل لَمْس القبُلات». الصُّوَر مُترابطة على الرغم من الشخصيَّتَين اللتين تعيشانِ على الرمز. يعتقِد المُؤلِّف أنَّ هذه الصُّور تُلائمُ القوّة الحربية. وفي الواقع فإنَّ البراهين الجنسية فائضة: البجعة هي المرأة المُرادُ امتلاكُها، واقتحامُها. إذاً الأسطورة التي بناها تيبوديه أجوَدُ مِثالٍ على الثنائية الرمزية: رمزية باتِّجاه الصُّور

---

(38) Pierre Reverdy, *Le Gant de crin* [(Paris: Plon, [s. d.])], p. 41.

(39) Albert Thibaudet, *Le Cygne rouge*, [*mythe dramatique en 3 actes, un prologue et un epilogue* (Paris: Mercure de France, 1897)], p. 175.

(40) المصدر نفسه، ص 176.

المُعلَنة صراحةً، ورمزية باتِّجاه الصُّور ودلالتها الجنسية. وإذا ما عِشْنا هذه الثنائية الرمزية جيِّداً، تكوَّن لدينا الانطباع بأنَّ النَّظر يُراكِمُ الصُّور دما يُراكِمُ القلبُ الرغبات. أي أنَّ الخيال الشعوري يُكمِل خيال الأشكال. وكم تتعاظمُ الرؤى حين تستمِدُّ الرمزيّة قُواها من القلْب نفسِه! يبدو إذاً أنَّ الرؤى تُفكِّر». وفي مؤلَّفات مثل **البجعة الحمراء** نشعر أنَّ التفكُّر استمرارٌ للتأمُّل. لهذا تتعمَّم الاستعارات. ولِهذا تغزو السماء.

يُعطي كارل. ج. يونغ (C. G. Jung)، من جهةٍ أُخرى، حُججاً عدة تسمح لنا بأن نفهم، على الصعيد الكوني، سببَ أنَّ البجعة، في آنٍ معاً، رمزُ نورٍ على الماء، ورمزُ نشيدِ الموت. إنَّها حقّاً أسطورة الشمسِ المُحتضَرة. فالكلِمة الألمانية Shwan مُشتقّة من الجذْر Swen مثل Sonne: شمس ونغمة[41]، وفي صفحةٍ أُخرى[42] يستشهد يونغ بقصيدةٍ يُوصَف فيها موت البجعة المُغنِّيَة كأنّه اختفاءٌ تحت المياه:

فوق الحوضِ تُغنّي البجعة

تنسابُ طولاً وعرضاً

وتُغنِّي بِصوتٍ يخبو رويداً رويداً

تغوصُ، وتلفِظ نفَسَها الأخير

قد نجِد بسهولةٍ أمثلةً أُخرى عن استعارة البجعة المُرتقية إلى

---

(41) Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido* [= *Wandlungen and Symbole der Libido*, traduit de l'allemand par L. de Vos; introduction de Yves de Lay (Paris: Montaigne, 1927)], p. 331.

(42) المصدر نفسه، ص 156.

المستوى الكوني. فَالقَمَرُ، كما الشمس، يُمكِن أن يستحضِر هذه الصورة. تلك هي حالُ صورةِ لِجان ـ بول (Jean Paul): «كان القمر، هذه البجعة السماويّة الجميلة، يُنزِّه ريشه الأبيض من فيزوف إلى قِمَّة السماء . . .»[43]. على العكس، البجعة، في نظر جول لافورغ (Jules Laforgue)، بديلُ القمَر خلال النهار[44].

كتبَ لافورغ أيضاً في **الأخلاقيات الأسطورية**[45]: «تفرش البجعة جناحَيها، وبينما تصعدُ باستقامةٍ في ارتعاشٍ مهيبٍ مُبتكَر، تُقلِع فاتحةً أشرِعتَها، وفي الحال تمَّحي فيما وراء القمَر. «أوه، يا لَها من طريقةٍ جليلة في حرْقِ مراكِبها! ياللْعروس النبيلة!»».

هذه الصُّور المُبعثَرة كلُّها، التي قلّما يشرحها مذهبٌ واقعيٌّ للاستعارة، لا تتوحّد حقّاً إلاّ من خلال شِعْر الانعكاسات، ومن خلال واحدٍ من الموضوعات الأكثر جوهريّة لِشعر المياه.

---

(43) Jean Paul, *Le Titan*. vol. 2, p. 129

(44) Jules Laforgue, [*Lettres à un ami, 1880-1886* (Paris: Mercure de France, 1941)], p. 432.

(45) Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, p. 115.

الفصل الثاني

المياه العميقة ـ المياه الراكدة ـ المياه الميتة ـ «المياه الثقيلة» في أحلام يقظة إدغار بُو

«يجب أن نحزر من هو الرسام حتى نفهم الصورة»[1].

I

إنَّها لَفائدةٌ كُبرى، لِعالِم نفسٍ يدرس ملَكةً مُتغيِّرة، ومُتحرِّكة، ومُتنوِّعة مثل الخيال، أن يلتقي شاعِراً، عبقريةً موهوبة بأندر الوحدات: وحدة الخيال. إدغار بُو هو ذاكَ الشاعر، وتلك العبقرية. إذ تُخفي وحدة الخيال عندَه أحياناً بناءاتٍ ذهنيّةً، حُبَّ الاستنتاج المنطقي، والادِّعاء بامتلاكِ فِكرٍ رياضي. وحِسُّ الدعابة الذي يتطلّبه قُرّاءُ المجلاّت المُنوَّعة الأنجلوسكسون يُغطّي ويُخفي، في بعض الأحيان، النغمة العميقة لِحلُم اليقظة المُبدِع. لكنْ حالَما يستعيد الشِّعر حقوقه، وحريَّته، وحياتَه، يستعيدُ خيال إدغار بُو وحدَته الغريبة.

(1) Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Schopenhauer*, p. 33.

لقد اكتشفت السيّدة بونابرت، في تحليلها الدقيق والعميق لأشعار إدغار بُو وقِصصه، الباعث النفسي المُهيمِن لهذه الوحدة. وبرهنت على أنّ وحدة الخيال هذه كانت وفاءً لِذكرى لا تُنسى. ونحن لا نُدرك كيف نستطيع أن نُعمِّق استقصاءً انتصر على سوابق المريض كُلِّها، ونفذ إلى ما وراء علم النفس المنطقي والواعي. إذاً سوف نستخدم من دون حِساب الدروس النفسية المجموعة في كتاب السيدة بونابرت.

لكنْ، نعتقد أنّنا، إلى جانب هذه الوحدة اللاشعورية، قادرون على أن نُميّز في مؤلَّفات إدغار بُو وحدةَ وسائل التعبير، ونغمة الفعل التي تجعلُ من المؤلِّف «اطّرادا مُبتَكَراً». إذ دائماً ما تمتلِك المؤلَفات الكُبرى هذه العلامة المُزدوجة: عِلْمُ النفس يجِد لها مكاناً خفيّا، والنقد الأدبي يجِد لها فِعلاً أصليّاً. لا شكَّ في أنَّ لغةَ شاعرٍ كبير مثل إدغار بُو لُغةٌ ثريّة، لكنَّ لها مراتِب. فالخيالُ يُخبِّئ، تحتَ أشكاله الكثيرة، ماهيّةً مُفضَّلة، ماهيّةً فاعلة تُحدِّد وحدة التعبير ومرتَبَته. ولن نجِد عناءً في البُرهان على أنَّ المادّة المُفضَّلة عند بُو هي الماء، أو، بتعبيرٍ أصحّ، ماءٌ خاصّ، «ماءٌ ثقيل»، أعمقُ، و(أمْوتُ)، وأنعَسُ من كُلِّ المياه النائمة والميتة والعميقة التي نجِدها في الطبيعة. الماءُ في خيال بُو تفضيلٌ، نوعٌ من الماهيّة؛ الماهيّة الأمّ. سوف يتمكّن الشعر وحلُم اليقظة عند إدغار بُو من إفادتنا في تمييز عُنصرٍ مهمّ في هذه «الكيمياء الشعرية» التي تعتقد أنّها قادرة على دراسة الصُّور بأنْ تُثبِّت لِكُلٍّ منها حِملَها من حلُم اليقظة، ومن مادّتها الحميمة.

II

لئن لم نخشَ أن نبدو وثوقيين أكثر من اللازِم، فذلكَ لأنَّ لدينا

توّاً اختبارَ اختيارٍ مُعيَّن. ذلكَ أنَّ قدَر صُوَر المياه عند بُو يتبع بالضبْط قدَر حلُم اليقظة الأساسي، الذي هو حلُم يقظة الموت. وبالفِعل، ما أظهرَته السيِّدة بونابرت بجلاءٍ كامل هو أنَّ الصورة المُهيمِنة على شِعر بُو، هيَ صورة الأُمّ المُحتضَرة. فالمحبوبات اللواتي يُحْيِيْهنَّ الموتُ جميعاً: هيلانة، وفرانس، وفرجينيا، يُجدِّدنَ الصورة الأُولى، ويُنعِشنَ الألم البدئي، الألَم الذي أثَّر أبداً في اليتيم الشابّ. إنَّ الإنساني، عند بُو، هو الموت. والمنظر أيضاً - سوف نُبيِّن هذا لاحِقاً - مرهونٌ بالحلُم الأساسي، بحلْم اليقظة الذي لا يَنِي يرى من جديد الأُمّ المُحتضَرة. وهذا الارتهانُ بنّاءٌ إلى حدٍّ أنَّه لا يتطابق مع أيِّ شيءٍ واقعيّ. وفي الواقع فإنَّ إيليزابيت، أُمّ إدغار بُو، بوصفها صديقته هيلانة، وفرانس، أُمّه بالتبنّي، وفرجينيا، زوجتِه، ماتت في سريرها موتاً مدنيّاً. توجد قبورُهُنَّ في زاوية من المقبرة، المقبرة الأمريكية التي لا شيء مُشترَكاً يربطها بمقبرة «كاملدين» الرومانطيقية حيث سَترقُد «ليليا». لم يجِد إدغار بُو، مِثلَ ليليا، جسَداً محبوباً في أقصابِ البُحيرة. ومع ذلكَ، حولَ مَيتةٍ، ومن أجل مَيتةٍ، ينتعِش بلَدٌ بأكملِه، وهو نائم، وباتِّجاه الراحة الأبديّة؛ ينحفِر وادٍ بأكمله ويُظلِم، ويتَّخِذ عُمقاً لا قرار له لِيقبر الألم البشري كُلّه، لِيُصبح موطِنَ الموتِ البشري. إنَّه أخيراً عُنصرٌ مادّي يستقبل الموتَ في خصوصيّته، مثل جوهرٍ، مثل حياةٍ مخنوقةٍ، وَذكرى شاملة شمولاً يستطيع أن يعيش لاشعوريّاً من دون أن يُجاوِز قُوَّة المنامات أبداً.

آنئذٍ، كُلُّ ماءٍ رقراقٍ بدئيّاً هو، في نظرِ إدغار بُو، ماءٌ يجب أن «يُظلِمَ»، ماء سيمتصُّ العذابَ الأسود. كلُّ ماءٍ حيٍّ هو ماءٌ قدَرُه أن يتباطأ، ويتثاقَل. كلُّ ماءٍ حيّ ماءٌ على وشكِ أن يموت. والحالُ أنَّ الأشياء، في الشِّعر الفاعل، ليست ما هيَ كائنةٌ عليه، بل هي ما تصير إليه. وهي صائرةٌ في الصورة ما تصيرُه في أحلامِ يقظتنا، وفي

مناماتنا اللانهائية. فَأنْ نتأمَّل الماء يعني، تماماً، أن نسيل، أن نذوبَ، أن نموت.

يُمكِننا، من النظرة الأُولى في شعر إدغار بُو، الاعتقاد بِتنوُّع المياه التي تغنّى بها الشُعراء. وبمقدورنا، على الأخصّ، اكتشافُ الماءين: ماء البهجة، وماء الألم. لكِنْ ليس ثمّة إلاّ ذكرى واحدة. فالماء الثقيل لا يصير ماءً خفيفاً على الإطلاق، ولا يصفو ماءٌ عاتِمٌ أبداً. بل العكسُ هو الذي يحصلُ دائماً. إنَّ حكايةَ الماء حكايةٌ بشريّةٌ عن ماءٍ يموت. يبدأ حلُم اليقظة، أحياناً، أمام ماءٍ رقراقٍ، يدخلُ بِأكملِه في انعكاسٍ فسيحٍ، ضاجٍّ بِموسيقى شفّافة. وينتهي في عُمقِ ماءٍ حزينٍ عاتِمٍ، في عُمْقِ ماءٍ ينقل همساتٍ غريبةٍ وجنائزية. إذ إنَّ حلُم اليقظة في جِوار الماء، وهو يعثُر على موتاه، يموتُ هو أيضاً موتَ كونٍ غارِق.

III

سَنُلاحِق بالتفصيل حياةَ ماءٍ مُتخيَّل، حياةَ ماهيّةٍ يُشَخْصِنها كما يجب خيالٌ مادّي مُقتدِر، وسنرى أنّها تُجمِّع أشكال الحياة التي يجذِبُها الموت، وأشكال الحياة التي تُريد أن تموت. وعلى الأصحّ، سنرى أنَّ الماء، يُقدِّم رمزَ حياةٍ خاصّة يجذِبها موتٌ خاصّ.

فَلْنُبيِّن، بدايةً، حُبَّ إدغار بُو «لِماءٍ أوَّلي»، لِماءٍ مُتخيَّل يُحقِّق مثالَ حلُم يقظةٍ إبداعي لأنّه يمتلِك ما يُمكِن أن ندعوه «مُطلَق الانعكاس». وفعلاً يبدو، في أثناء قراءة بعض القصائد والقِصص، أنَّ الانعكاس أكثر واقعيّةً من الواقِع؛ لأنَّه أكثر نقاءً. ولمَّا كانتِ الحياة حلُماً في حلُم، فالكونُ انعكاسٌ في انعكاس، إنّه «صورةٌ مُطلَقة». والبُحيرةُ، إذْ تُفعِّل صورة السماء، تخلُق سماءً في رحِمها. والماء في شفافيته الفتيّة سماءٌ معكوسةٌ حيث تكتسِب الكواكِبُ حياةً

جديدة. كذلكَ يُشكِّل بُو، في هذا التأمُّل على ضفّة المياه، هذا المفهوم المُضاعَف الغريب لِنجْم ـ جزيرة (star-isle)، لِنجم سائلٍ حبيسِ البُحيرة، لِنجمٍ قد يكون جزّيرةَ السماء. يهمِس إدغار بُوَّ لِكائنٍ عزيزٍ قضى[2]:

بعيداً، إذاً يا غاليتي

أوه! إمضي بعيداً

. . . .

صوبَ بُحيرةٍ معزولةٍ تبتسِمُ

في حلُمها الراقِد بِعُمقٍ

لعددٍ لا يُحصى من النجومِ ـ الجُزُر

التي تُزيِّن صدرَها

الأعراف[*].

أين الواقعُ: أَفي السماء أم في قاعِ المياه؟ اللانهائي، في مناماتنا، عميقٌ في السماء كَعُمقِه تحت المِياه. وفي عِلم نفس الخيال لا نُعير أبداً كبيرَ اهتمام لِهذه الصُّوَر المُضاعَفة مثل صورة الجزيرة ـ النجم. إنَّها مثل مَفصلاَت الحلُم الذي من خلالِها يُغيِّر نغمتَه ومادّته. من هنا، من هذه المِفْصلَة، الماءُ يأخذ السماء. والخيالُ يمنح الماءَ اتّجاهَ أنأى الأوطان، اتِّجاه وطنٍ سماويّ.

(2) Edgar Allan Poe, *Al-Aaraaf*, trad. Mourey, p. 162.

(*) الأعراف. نسبة إلى السورة القرآنية، وعنوان الكتاب بالإنجليزية: **الأعراف، تيمورلنك وقصائد أخرى،** طُبع في بلتيمور الأمريكية عام 1829. ولعل إدغار بو أراد الإشارة إلى معنى الأعراف باللغة العربية وهي جمع عُرف أي كُل عالٍ مرتفع، وأعراف الرياح والسحاب أوائلها وأعاليها. وفي **القرآن** الأعراف أعالي السور بين أهل الجنة وأهل النار.

بناءُ «الانعكاس المُطلَق» هذا، في القِصص، آكثرُ تثقيفاً أيضاً. لأنَّ القِصص توجبُ غالباً مُشابَهةَ ومنطِقاً وواقِعاً. في القناة التي تقود إلى منطقة آرنهايم كانت «السفينةُ تبدو محبوسةً في دائرةٍ مسحورة، قِوامُها جدارٌ من أوراق الشَّجر، منيعٌ لا يُختَرق، سقفُها من حريرٍ ما وراءَ البحار، وليس فيها مساحة سُفلية ـ كان صالِبُها يترجَّح بتناسُقٍ عجيب على صالِب مركبٍ سِحريّ كان يُمكِن، وهو ينقلبُ من الأعلى إلى الأسفل، أن يرسو مع المركب الحقيقي كأنَّما لِيسنُدَه[3]». هكذا يُضاعِف الماءُ العالَم والأشياء من خلال انعكاساته. يُضاعِفُ الحالم أيضاً، ليس، ببساطةٍ، بوصفه صورةً عديمة الجدوى، بل يُضاعفه بإلزامِه بتجربة حلُم جديدة.

والحقُّ أنّ قارئاً غير نبيه رُبّما لا يجد هنا سوى صورةٍ مُبتذَلة مثل غيرها. وذلكَ لأنَّه لم يبتهج بشفافيّة الانعكاسات اللذيذة. لم يَعِش الدّور المُتخيَّل في هذا التصوير الطبيعي، بهذا الرسم المائي الغريب الذي يُطرِّي أكثر الألوان. فكيف يُمكِن لِقارئ كهذا أن يُتابع القاصّ في مهمة تجسيده للخياليّ؟ وكيف يُمكِن أن يصعد في مركبِ الأشباح، في هذا المركب الذي ينزلِق فُجاءةً، حين يتحقَّق، في النهاية، الانقلابُ المُتخيَّل ـ تحت المركب الحقيقي؟ لا يُريد قارئٌ واقعيٌّ أن يقبل مشهدَ الانعكاساتِ بوصفه دعوةً حلُميّة: إذ كيف سيستشعِر حركيّة الحلُم وانطباعات الخفَّة المُدهِشة؟ لو أنَّ القارئ يُحقِّق جُملةَ صُوَر الشاعر، ولو كان يصرِف النظر عن واقعيّته، لَرُبَّما استشعر في النهاية، استشعاراً فيزيائيّاً، الدعوةَ إلى الرحيل، ولَصار في الحالِ، هو أيضاً «مُغلَّفاً بشعورٍ فائضٍ بالغرابة. فكرة الطبيعة لا تزال مُستمِرّة، لكنَّها مُشوَّهة سلَفاً، وتتحمَّل داخل طبعِها تعديلاً

---

(3) Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, trad Charles Baudelaire, p. 280.

غريباً. لقد كانتْ تناسُباً لُغزيّاً وفخماً، ووحدةَ شكلٍ مؤثِّرة وتصحيح سحريّ في هذه المؤلَّفات الجديدة. ليس من غُصنٍ مَيْت، ولا من ورقةٍ جافّة لم تترك نفسَها تُدرَك، ليس من حصاةٍ تائهة، ولا من كُتلةِ تُراب داكنة. كان الماءُ الشفّاف ينسابُ تحت الغرانيت الأملس أو فوق الزَّبد الناصِع في خطِّ جِدَّتُه تُرهِبُ العين وتُبهِجها في آنٍ معاً»[4]. الصورةُ المعكوسةُ هنا خاضعةٌ إذاً لأمْثَلةٍ مُنتَظمة: السراب يُصحِّح الواقع، يُسقِط منه البُقَع، وأشكال البؤس. والماءُ يمنحُ العالَمَ المخلوق هكذا وقاراً أفلاطونيّاً، يمنحه أيضاً طابَعاً «شخصيّاً» يوحي بشكلٍ شوبنهاوري. فالعالَم، في مرآةٍ بهذا الصَّفاء، هو رؤيتي. وشيئاً فشيئاً أُحِسُّ أنني مؤلِّفُ ما أراهُ وحدي، ما أراه من وجهة نظري. في «جزيرة الحورية»، يعرف إدغار بُو قيمةَ هذه الرؤية «المُتفرّدة» للانعكاسات: «الفائدة التي ... تأمَّلتُ معها السماء من بُحيراتٍ شفّافة كثيرة، كانت فائدةَ نمَّتْها الفكرةُ إلى حدِّ كبير... الفكرة التي كنتُ أتأمَّلُها وحيداً»[5]. إنَّها رؤيةٌ صِرْف، رؤيةٌ مُتفرِّدة: ها هِيَ الهِبَةُ المُزدوجة للمياه العاكِسة. أمَّا تييك (Tieck) فَيُشدِّد في **رحلات سترنبالد** (*Les Voyages de Sternbald*) على معنى العُزلة.

إذا أكملنا رحلَتنا على ضفاف النهر بتعرُّجاته الكثيرة التي تؤدّي إلى منطقة آرنهايم، فسوف يتكوَّن لدينا انطباعٌ جديد بالحرية البصريّة. وفعلاً نصِل إلى حوضٍ مركزيّ حيث يتوازن ازدواج الانعكاس والواقع توازُناً تامّاً. ثمّة، في رأينا، فائدةٌ كُبرى في أن نعرِض، على الطِراز الأدبي، مثالاً عن قابلية الانعكاس هذه التي كان يُطالِب أوجينيو دورس (Eugenio d'Ors)، بِمَنعِها في فنِّ التصوير: كان هذا

---

(4) المصدر نفسه، ص 282.

(5) Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire, p. 278.

الحوض عميقاً جدّاً، لكنَّ الماء كان فيه شفّافاً للغاية، حتّى إنَّ القاع، الذي يبدو مُكوَّناً من كتلةٍ كثيفةٍ من الحصى المرمري الصغير المُدوَّر، كان يصيرُ إزهارُ الهضابِ المُنعكِس فيه مرئيّاً بشكلٍ ملحوظٍ، عبْر ومضاتٍ، في عُمقِ السماء المعكوسة ـ أي في كلِّ مرّةٍ كانت تصل فيها العين إلى ألاّ ترى[6].

ومرّةً أُخرى تتوفَّر طريقتان لِقراءةِ نصوصٍ مشابِهة: بالإمكان أن نقرأها باتِّباعِ تجربةٍ إيجابية، بِروحٍ إيجابية، بِمحاولة أن نستحضر، من بينِ المناظر التي عرَّفتْنا بها الحياة، موقعاً نستطيع أن نعيش فيه، ونُفكِّر بطريقة الراوي. فَمع مبادئ قراءةٍ كَهذه، يظهر النصُّ الحاضر فقيراً إلى حدِّ أننا نجد صعوبةً في إكمال قراءته. بيد أننا نستطيع أن نقرأ مثل هذه الصفحات بِمحاولة التعاطُف مع حلُم اليقظة الإبداعية، بِمحاولة النفاذ حتى النواة الحلُمية للإبداع الأدبي، بالتواصُل، خلال اللاشعور، مع إرادة الإبداع عند الشاعر. عند ذاك تُعطي هذه التوصيفات المردودة إلى «وظيفتها الذاتية»، المُستخلَصة من واقعيّةٍ سكونية، رؤيةً أُخرى إلى العالَم، والأفضل أن نقول، رؤية إلى عالَم آخر. بِمُتابعة درسِ إدغار بُو نُلاحظُ أنَّ حلُمَ يقظةٍ مُجسَّد ـ حلُمُ اليقظة هذا الذي يحلُم بالمادّة ـ هو ما وراء حلُم يقظة الأشكال. وباختصارٍ شديد، نُدرِكُ أنَّ المادّة هي «لاشعور الشكل». حتّى إنَّ الماءَ في حجمِه، وليس السطح بعدُ، هو الذي يبعث إلينا الرسالة المُلِحَّة لِهذه الانعكاسات. المادّةُ وَحْدَها يُمكِن أن تتلقّى شُحنة انفعالات ومشاعر مُتعدِّدة. إنَّها ملَكةٌ شعورية. . . وبُو على حقٍّ عندما يقول لنا: في مثل هذا التأمُّل «كانت الانطباعات المُولَّدة عند المُشاهِد انطباعات الغِنى، والحرارة،

---

(6) Eugenio d'Ors, *La Vie de Goya*, [version française de Marcel Carayon (Paris: Gallimard, [s. d.])], p. 283.

واللون، والسكينة، ووحدة الشكل، والوداعة، والأناقة، والرشاقة، والشهوة، وهذيانٍ ثقافيٍّ عجيب[7].

في تأمُّلِ العُمقِ هذا، تَعِي الذاتُ حميميَّتها أيضاً. هذا التأمُّل ليس إذاً إحسَاساً مُباشراً، ليس انصهاراً من دون احتراس. إنّه بالأحرى منظور تعميقٍ للعالَم ولأنفسنا. منظورٌ يسمحُ لنا بأن نحتفظ بمسافةٍ مّا أمام العالَم. أمام الماء العميق، أنتَ تختار رؤيتكَ؛ تستطيع أن ترى، كما يروقُكَ، القاعَ الثابتَ، أو التيّار، الضّفة، أو اللانهاية؛ لك الحقُّ الغامض في أن ترى أو لا ترى، لكَ الحقُّ في أن تعيش مع النوتيّ، أو مع «عِرْقٍ جديد من الحوريّات الكادِحات، المَحْبوّاتِ بذوقٍ مُتكامل، الرائعات، كثيراتِ التدقيق». إنَّ حوريّةَ الماء، حارِسةَ السّراب، تُمسِكُ بِيدِها عصافيرَ السماء كُلّهاَ. كذلكَ تحوي الكونَ حُفرةُ ماء. كما أنَّ لحظةَ حلُمٍ تحوي روحاً كاملاً.

بعد رحلةٍ حلُميةٍ كهذه، عندما سَنصِلُ إلى منطقة آرنهايم، ونرى «القصر الداخلي» الذي شيَّده المِعماريُون الأربعة للأحلام البنّاءة، المُعلِّمون الأربعة الكِبار للعناصر الحلُمية الأساسية: «يبدو القصرُ متماسكاً في وجه الريح كما بِفِعل مُعجزةٍ - جاعِلاً خرْجاتِ نوافِذه، وشُرُفاته، وأبراجه، ومناراته، تومِض تحت سطوع الشمس الأحمر - ويبدو أنَّه العملُ العجيب لهذه الكائنات الخرافية (السيلف)، والحوريّات، والجِنّ، والعفاريت كلها». لكنَّ المُقدِّمة البطيئة المُسخَّرة لتمجيد أبنية الماء الهوائية، تقول بوضوحٍ إنَّ الماء هو المادّة التي تحضِّر فيها الطبيعةُ، من خلالِ انعكاساتٍ مؤثِّرة، قصورَ الحلُم.

أحياناً يكونُ بناء الانعكاساتِ أقلَّ عظَمَةً؛ وعندئذٍ تكون إرادة التنفيذ أكثر إدهاشاً أيضاً. وهكذا كانت بُحيرة كوتاج لاندور الصغيرة

---

(7) Poe, Ibid.

تعكِس «بوضوح شديد، الأشياء التي تُحيط بها قاطبةً، حتّى كان من الصَّعْب حقّاً تَمييز نقطة نهاية الشاطئ الحقيقي، من نقطة بداية الشاطئ المُنعكِس[8]. إنَّ لأسماك التروته وبعض الأنواع الأخرى، التي يبدو أن هذا المُستنقَع كان مليئاً بها تقريباً، شكلاً دقيقاً لأسماكِ طائرةٍ حقيقية. وكان غيرَ مُمكِنٍ تقريباً نصوُّرُ أنَّها غير مُعلَّقة في الهواء». وهكذا يغدو الماءُ موطناً كونياً؛ يعمُر سماءَ هذه الأسماك. ويمنح تكافُلُ الصُّور الطيْرَ للماء العتيق، والسَّمكة للقُبَّة السماويّة. والانعكاس الذي كان يلعبُ على المفهوم الغامض الجامد «للنجم ـ الجزيرة»، يلعبُ هنا على المفهوم الغامض الحيّ: **طائر ـ سمكة**. فَلْنبذل جُهداً لكي نُشكّل في الخيال هذا المفهوم الغامض، ولسوف نستشعرُ هذا التناقض اللذيذ الذي تأخذه بُغتةَ صورةٌ جدُّ بائسة. ولسوف نبتهج لِحالٍ خاصَّة من «قابليّة انعكاس» مشاهد الماء الكُبرى. وإذا فكّرنا بِهذه الألعاب المُولِّدة لِصُوَر مُباغِتة، أدركنا أنّ للخيال حاجةً دائمةً إلى الجدليَّة. إذ ليست «المفهومات»، في منظور خيالٍ مُثنّى تماماً، مراكِز صُورٍ تتراكم بالتجمُّع؛ بل هي نقاط تقاطُع صُوَر، تقاطُع بزاوية مُستقيمة، قاطعة وحاسمة. وبعد التقاطُع، يكتسِب المفهوم خاصيَّة جديدة: السَّمكة تطير وتسبح.

استيهام السمكة الطائرة هذا ـ الذي سبَق أن درسنا عنه مِثالاً ـ لم يتولّد، بشكله الفوضوي، عند إدغار بُو، فيما يخُصُّ آناشيد مالدورور[9] (Chants de Maldoror) ، في كابوس. بل هو هِبَةٌ أكثر أحلام اليقظة عذوبةً وتمثُّلاً.

تَظهرُ سمكة **التروته الطائرة**، مع بساطةِ حلُمٍ يقظةٍ مألوف، في

---

(8) حلُم اليقظة نفسه مُكرَّر في: *L'Ile de la fée*, p. 279.

(9) Gaston Bachelard, *Lautréamont* (Paris: José Corti, [s. d.]), p. 64.

قصَّةٍ لا حدثَ مأساويّاً فيها، في حكايةٍ خاليةٍ من اللُّغز. وهل ثمَّةَ حتى قصَّة، حتّى حكاية بعنوان **البيت الريفي لاندور**؟ هذا المثالُ مُناسِب جدّاً لِيُظهِر لنا كيف يخرجُ حلُم اليقظة من «الطبيعة»، وكيف ينتمي إلى الطبيعة، وكيف تولِّدُ مادّةٌ مُتأمِّلةٌ بإخلاص أحلاماً.

أحسَّ شُعراءُ كثرٌ بهذا الغِنى المجازي لِماءٍ مُتأمَّل في انعكاساته وفي عُمقِه معاً. نقرأ مثلاً في **استهلال** ووردوورث (Wordsworth): «إنَّ الذي ينحني من فوق حافّةِ زورقٍ مُتهادٍ، على صفحة ماءٍ، ويبتهج بما تكتشِف عينُه في عُمقِه، يرى ألف شيءٍ جميل، يرى أعشاباً، وأسماكاً، وأزهاراً، ومَغاوِرَ، وحصىً أملَس، وجذور أشجار ـ ويتخيَّل كثيراً من هذا أيضاً»[10]. يتخيَّل منها كثيراً؛ لأنَّ هذه الانعكاسات وأشياء العُمق كُلَّها تضعه على طريق الصُّوَر، ولأنَّ استعاراتٍ لا نهائية ودقيقةٍ في آنٍ معاً تُولَد من هذا القِران بين السماء والماء. هكذا يُتابع ووردوورث «لكنّه غالباً حائرٌ لا يستطيع دوماً أن يفصِل الظِلَّ عن المادّة، ويُميِّز الصخور والسماء، والجبال والغيوم، المعكوسةَ في أعماق البحر الصافي، عن الأشياء التي تعيش في الماء حيث مسكنُها الحقيقي. تارةً يُجاوِزُه انعكاسُ صورتِه الخاصَّة، وطَوراً شُعاعُ الشمس والتموُّجاتُ القادمة من حيث لا يعلَم، وهذه صعوبةٌ تزيد مهمَّتَه عذوبةً». كيف نجِدُ قولاً أفضل من قَولِ إنَّ الماء «يُعّبر» الصُّوَر؟ ومن أين لنا إفهامٌ أفضل لِقوَّته المجازيّة؟ لقد طوَّر ووردوورث، من جهةٍ أُخرى، حلُمَ اليقظة الطويل هذا لكي يحضِّر استعارةً نفسيّة تبدو لنا أنَّها الاستعارة الأساسية «للعُمق». «يقولُ، كذلكَ، بِعدَم التأكُّد ذاته، لقد راقني أن أنحني على سطح الزمن

---

(10) William Wordsworth, *The Prelude*, trad. E. Legouis, vol. IV, pp. 256-273.

الجاري». أَوَ يُمكِننا حقّاً أن نصِف الماضي بِمَعزِلٍ عن صُوَر العُمق؟ وهل ستكون لدينا، في وقتٍ مَّا، صورة «العُمق المليء» إذا لم نكُن قد تأمَّلنا على ضفَّةِ ماءٍ عميق؟ إنْ ماضي نفسِنا إلاّ ماءٌ عميق.

ثُمَّ إنَّنا، بعد أن رأينا بُغتةً الانعكاسات كُلّها، ننظر إلى الماء ذاته، ونعتقِد آنذاك أننا نُباغِته وهو مُنهمِكٌ في صُنْعِ الجمال؛ فنُدرِك أنه جميلٌ في حجمِه، جمالاً داخليّاً، جمالاً فاعلاً. آنئذٍ نُلاحِق، مع قُوى الحلُم كُلّها، حوار مترلنك البلمودي وعلاء الدين:

الماءُ الأزرق «مليء بالأزهار الجامدةِ الغريبة ... هل رأيتَ أكبَرَها التي تتفتّح تحت الأُخريات؟ نحسَبُ أنَّها تعيش حياةً موقَّعة ... والماء... هل هوَ ماء؟ ... يبدو أجملَ وأنقى وأكثرَ زُرقةً من ماء الأرض ...

ـ لم أعُد أجرؤ على النظر إليه».

النفسُ هِيَ أيضاً مادّةٌ بالغةُ الضخامة! لا نجرؤ على النَّظر إليها.

IV

تلكَ هيَ إذاً الحال الأُولى لِخيالِ الماء في شِعريّة إدغار بُو. هذه الحال تتطابَق مع حلُم صفاءٍ وشفافيَة، مع حلُم ألوانٍ فاتحةٍ مُتوافقة. إنَّه حلُمٌ زائلٌ في مؤلَّف القاصّ البائس، وفي حياته.

سنتتبَّع الآن «قدَر الماء» في شِعريّة إدغار بُو، وسنرى أنَّه قدَرٌ يُعمِّق المادَة، ويزيد من ماهيَّتها، إذ يشحنُها بالألم البشري. وسوف نرى تَعارُضَ مزايا السطح ومزايا الحجم الذي هوَ ـ يا لَها من عبارةٍ رائعة! ـ «تثمينٌ مهمٌّ في نظرِ الإله» (**جزيرة الحوريّة**). سَيعتُم الماءُ. ومن أجل هذا سَيمتصُّ، بالتأكيد، ظِلالاً.

فَلنتكلَّم إذاً عن البُحيرات المُشمِسة، ولْنرَ كيف تشتغِلُها الظلالُ

فجأةً. يبقى جانبٌ من البانوراما مُضاءً حول «جزيرة الحوريّة». من هذا الجانب، يُنير سطحَ المياه «شلاّلٌ رائع، ذهبيٌّ وأُرجوانيّ، تتقيّؤه ينابيع السماء الغربية»[11]. «بينما كان الجانِبُ الآخر، جانبُ الجزيرة مغموراً بالظِلِّ الأكثر سواداً». لكنَّ هذا الظلَّ ليس عائداً إلى سِتار الشجر الذي يحجبُ السماء وحسب: بل هو أكثر واقعيّةً، وأكثر «تحقُّقاً» مادّياً من خلال الخيال المادّي. كان ظِلُّ الأشجار يَسقط بتثاقُلٍ على الماء، ويبدو مدفوناً فيه، مُضمِّخاً أعماق العُنصرِ بالظُلُمات»[12].

بدءاً من هذه اللحظة، يُخلِي شِعرُ الأشكال والألوان المكانَ لشعر المادّة، فيبدأ حلُم الماهيّات؛ خصوصيّةٌ موضوعية في العنصر لكي تستقبِل مادّياً مُسارَّاتِ حالِم. آنذاك يكون الليل ماهيّةً كَما الماءُ ماهيّة. وسَتمتزِج الماديّة الليلية امتزاجاً حميماً بالماهيّة السائلة. و«سَيُعطي» عالَمُ الهواء ظِلالَه للساقية.

يجب أن يؤخَذ فِعلُ «أعطى» هنا بالمعنى الملموس كَكُلِّ ما يُعبِّر عن نفسه في الحلُم. لا ينبغي الاكتفاء بالحديث عن شجرة مُورِقة تُعطي ظِلاً في يوم صيفيّ، وتحمي قيلولةَ نائم. إنَّ واحدةً من وظائف النبات في حلُم يقظة إدغار بُو، عند حالِم حيٍّ وفِيٍّ لِبصيرةِ الحلُم، كإدغار بُو، هيَ إنتاج الظِلّ مثلما يُنتِج الحبَّار الحِبْر. فعلى الغابة، في كُلِّ لحظةٍ من حياتها، أن تُساعِد الليلَ في تسويد العالَم. والشجرةُ تُنتِج الظِلّ وتُهمِله، مثلما تُنتِج كلَّ سنةٍ الأوراق وتُهمِلها. «كنتُ أتَصوَّر أنَّ كُلَّ ظِلّ، كُلَّما كانتِ الشمسُ تنزِل أكثر نحو الأسفل، دوماً نحو الأسفل، ينفصِلُ بِحسرةٍ عن الجذع الذي ولَّده،

(11) *L'Ile de la fée*, p. 278.

(12) المصدر نفسه، ص 280.

وتمتصُّه الساقيَة، بينما كانت، في كُلِّ لحظةٍ، تولد ظِلالٌ أُخرى من الأشجار، آخِذةً محلَّ إخوتها البِكْر الراحِلة[13]. فما دامت الظلال متعلّقة بالشجرة، تستمرُّ في الحياة: تموتُ حين تتركها، تتركها مُحتَضرة، دافِنةً نفسها في الماء كما في موتٍ أكثر سواداً.

أنْ نُعطي هكذا ظِلاً يومياً هو جُزءٌ من الذات، ألا يعني أننا نتفاهم مع «الموت»؟ الموتُ آنئذٍ قصّةٌ طويلةٌ ومؤلِمة، وليس مأساةَ ساعة حتميّة وحسب، «إنّه نوعٌ من التلَف السوداوي». يُفكِّر الحالِمُ، أمامَ الساقيَة، بكائنات «رُبّما تُعيدُ وجودَها إلى الله قليلاً قليلاً، مُتْلِفةً ببطء ماهيَّتها حتّى الموت، مِثلما تُعيدُ هذه الأشجار ظِلالَها واحداً تلْو الآخر. ما تعنيه الشجرة التي تُتلِف نفسَها قياساً إلى الماء الذي يتشرّب منها الظِلّ ويغدو أكثر سواداً من الفريسة التي يبتلِعُها، ألا يُمكِن أن تعنيه حياةُ الحوريّة قياساً إلى الموت الذي يبتلِعُها؟

يجب أن نُلاحِظ، على عجَلٍ، هذا «الانقلاب» الجديد الذي يُعطيه النشاط البشري للعُنصُرِ المادِّيّ. إذ لمْ يعُدِ الماء ماهيّةً نَشربُها، بل ماهيّةً تَشرَبُ؛ فهو يبتلِع الظِلَّ مثل «شرابٍ أسود». ليس هناكَ صورةٌ استثنائية. رُبَّما نجدها بسهولةٍ إلى حدٍّ مّا في استيهامات العطَش. حيث يُمكِن أن تُعطي لِتعبيرٍ شِعريّ قوَّةً مُتفرّدة، وهذا هو البرهانُ على طابَعِها اللاشعوريّ العميق. هكذا يصرُخ بول كلودِل: «يا إلهي . . . أشفِقوا فِيَّ على هذه المياهِ التي تموتُ من العَطَش!»[14].

بعد أن حقّقنا، بالقوّة الكاملة للكلمة، امتصاص الظِلال هذا، حين سوف نرى، في قصائد إدغار بُو، جرَيانَ النهر الزِّفْتيّ، «نهر

(13) المصدر نفسه، ص 280.

(14) Paul Claudel, *Cinq grandes odes: [suivies d'un processionnal pour saluer le siècle nouveau]*, p. 65.

النفتالين (The Naphtaline River)»، في قصيدة «من أجلِ آني»، وفي موضِع آخر أيضاً (Ulalume)(*)، جريانَ نهر الجحيم بالتيّارات الكبريتيّة والنهر المُزعْفَر، ينبغي ألاَّ نَعُدَّها فظاعةً كونيّة. وأكثر مِن ذلك، ليس علينا أن نَعُدَّها صُوَراً مدرسيَّة لِنهرِ الجحيم مُجدَّدة إلى حدٍّ مّا. هذه الصورة لا تحمِل أيَّ أثرٍ لِعُقدةِ ثقافةٍ سهلة. فَأصْلُها في الصُوَر الأوَّليّة. حتّى إنَّها تتبعُ الحلُم الماديّ. وقد قامتْ مِياهُها بوظيفةٍ نفسيّةٍ جوهريّة: امتصاصُ الظلال، ومَنْح قَبرٍ لِكُلٍّ ما يموتُ فينا كُلَّ يوم.

وهكذا فالماءُ دعوةٌ إلى الموتُ: إنَّه دعوةٌ إلى موتٍ خاصّ يُتيح لنا الالتحاقَ بِواحدِ من الملاجئ المادّية الأصلية. لَسوف نفهمُه على نحوٍ أفضل عندما نكون قد فكّرنا، في الفصل اللاحق بِـ«عُقدةِ أوفيليا». بدءاً من الآن، علينا أن نُشير إلى الإغراء المُستمِرّ نوعاً مّا، الذي يقودُ، عند إدغار بُو، إلى نوعٍ من «الانتحار الدائم»، إلى ضربٍ من إدمان الموت. كُلُّ ساعةٍ مُتأمَّلةٍ فيه مِثل دمعةٍ حيَّة، ستلحقُ بماء الحسَرات؛ إذ يسقط الزمنُ قطرةً قطرةً من الساعاتِ الطبيعية. والعالَم الذي يُحْيِيه الزمنُ كآبةٌ تبكي.

كُلَّ يومٍ يقتُلنا الاكتئابُ. الاكتئابُ، هو الظِلُّ الساقِط في الماء. يُتابع إدغار بُو ترحالَ الحوريّة الطويل حولَ جزيرتها الصغيرة. في البدايةِ كانت تقِف مُنتصِبةً على قارِبٍ هَشٍّ بطريقةٍ مُتفرِّدة، تُحرِّكُه بشَبحٍ مِجذافٍ. وما دامتْ تحتَ تأثيرِ الإشعاعات الجميلة المُتأخِّرة، كانَ يبدو موقِفها عاكِساً البهجة؛ لكِنَّ الاكتئابَ يُشوِّه سُحنَتها عندما تعبُر منطقةَ الظِلّ. ببطءٍ حينما تعبُر منطقة الظِلّ. ببطءٍ تنزلِق على طولِ

(*) أولالوم من اللاتينية ululame وهي الوَلْوَلة لحظة الموت والحزن على الميت.

الجزيرةِ بأكمله، وتدور شيئاً فشيئاً حولها، وتعود إلى منطقة النور.
"- الثورةُ التي أنجزتها الحوريّةُ تَوّاً - أكملتُ وأنا ما أزالُ أحلُمُ - دورةٌ مُختصَرةٌ من حياتها. لقد جاوزت صيفَها وشتاءَها. اقتربت من «موتٍ» سنةٍ؛ لأنّني رأيتُ جيّداً أنّ ظِلَّها كان، حين تدخُل في الظُلمةِ، وينفصِل عنها ويبتلِعه الماءُ العاتِمُ، يجعلُ سوادَه أكثرَ سواداً».

يُلاحِق القاصُ، على امتدادِ ساعةِ حلُم يقظته، حياةَ الحوريّة كُلَّها. كُلَّ شتاءٍ، ينفصِلُ ظِلٌّ، ويسقطُ «في الأبنوسةِ السائلة»؛ تمتصُّه الظُّلُمات. كُلَّ سنةٍ يَثقُل الشقاءُ «شبَحٌ أكثرُ إظلاماً يغمرُه ظِلٌّ أكثرُ سواداً». وحين تأتي النهاية، حينما تكونُ الظُّلُماتُ في القلبِ والنَّفس، حينما تتركُنا الكائناتُ المحبوبةُ، وحينما شموسُ الأرضِ كلُّها تُخلِي الأرضَ، حينذاكَ سيبدأ نهرُ الأبنوسةِ، المُتخَمُ بالظلال، المُثقَلُ بالحسَراتِ، والنَّداماتِ المُظلِمة، حياتَه البطيئةُ الصَّمّاء. إنّه الآنَ «العنصُر» الذي يتذكَّرُ أمواتاً.

من دون أن يعرِف، يستعيدُ إدغار بُو من خلال قوَّة خياله العبقري، الحَدْسَ الهيرقليطي الذي كان يرى الموت في الصيرورة المائيّة. يتخيَّل هيرقليطس الإيغازي أنَّ النفس، خلال النوم، إذ تنفصِل عن مصادر النار الكونيّة الحيّة «تميلُ موقَّتاً إلى أن تتحوَّل إلى رطوبة». آنئذٍ، الموتُ، في نظر هيرقليطس، هو الماءُ نفسُه «إذا صارتِ النفوسُ ماءً تموت»[15]. يبدو لنا أن من المُحتَمل أن يكون إدغار بُو قد فهِم هذه الأمنية المنقوشة على ضريح:

أتضرَّع إلى أوزيريس لِيُقدِّم لكَ الماءَ العذب[16].

---

(15) *Héraclite*, frag. 68.

(16) Gaston Maspéro, *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, [bibliothèque égyptologique; T.1, -2,7-8, 27-29 40, 8 vols. (Paris: E. Leroux, 1892 - 1916)], vol. 1, pp. 336 sqq.

وهكذا نُدرِكُ بالتدريج، ضمن إطارِ الصُوَر، هيمنةَ صورة الموت على نفسِ بُو. ونعتقد أننا نأتي، بهذه الطريقة، بإسهام مُكمِّلٍ للأُطروحة التي شرحتها السيِّدة بونابرت. فَذكرى الأمِّ المُحتضَرة كما اكتشفتها السيِّدة بونابرت، صورةٌ فاعلة بصورةٍ هائلة في مؤلَّف إدغار بُو. إذ إنَّ لهُ قُدرةَ تمثُّلٍ، وتعبيرٍ مُتفرِّد. ومع ذلك، إذا ما انتسبَتْ صوَرٌ مُتنوِّعة بِقوَّةٍ إلى ذِكرى غيرِ واعية، فهذا لأنَّ بينها سلَفاً ترابُطاً طبيعياً. وهذه هيَ على الأقلّ أُطروحتنا. طبعاً ليس هذا الترابُط منطقياً، كما أنَّه ليس واقعيّاً مُباشراً. ففي الواقع، لا نرى ظِلالَ أشجارٍ يحملُها البحر. لكنَّ «الخيال المادّي» يُعلِّل هذا الترابُط بين الصُّوَر وأحلام اليقظة. وأيّاً كانت قيمةُ البحثِ النفسي للسيِّدة بونابرت، فليس مُفيداً أن نُطوِّر شرحَ ترابُطِ الخيال اعتماداً على مُخطَّط الصُوَر نفسه، حتّى على مستوى وسائل التعبير. ونُكرِّر بلا توَانٍ أنَّ دراستنا الحاليّة مُكرَّسةٌ لِعِلم نفسِ الصُوَر الأكثر اصطناعيّة.

V

كُلُّ ما يَغتنِي يَثقُل. لذا فهذا الماءُ الغنيُّ بكثيرٍ من الانعكاسات، والظِّلال، ماءٌ ثقيل. إنَّه حقّاً الماءُ المتميِّز لما بعدَ شِعرية إدغار بُو. إنَّه الماء الأثقلُ من المياهِ كافّةً.

سنُعطي على الفورِ مثالاً حيثُ الماءُ المُتخيَّل في أقصى كثافته. سنستعير المثال من **مُغامرات آرتور غوردن بيم النانتوكيتي** (*Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*). هذا المؤلَّف، كما نعلَم، قصّةُ رِحلات، قصَّةُ غرَق. وهي قصّةٌ تعُجُ بالتفاصيل التقنيّة عن الحياة البحرية. عديدةٌ هِيَ الصفحاتُ التي يُفضي فيها الراوي المُولَع بالأفكار العلميّة المتينةِ نوعاً ما، إلى كمٍّ باهظٍ من المُلاحظات المُضْنيَة. فقد بلغَ هاجِسُ الدِّقّة حدَّ أنَّ الغرقى المُحتضَرين جوعاً

يُلاحقون على التقويم السنوي قصَّةَ حظِّهم العاثِر. ما وجدتُ، في فترة ثقافتي الأولى، إلاّ السأم من هذا المؤلَّف، وعلى الرغم من أنّني كنتُ منذ العشرين مُعجَباً بإدغار بُو، لم أملِك شجاعةَ إكمال قراءةِ هذه المُغامرات الرتيبة التي لا تنتهي. عندما أدركتُ أهميّة الثورات التي أنجزَتْها علوم النفس الجديدة، استأنفتُ القراءات القديمة كلَّها، وبداية تلك التي قد أضجرَتْ قارئاً شوَّهته القراءة الإيجابية، الواقعيّة، العلميّة، استأنفتُ خاصّةً قراءةَ **غوردن بيم،** هذه المرّة، بوضع المأساة حيث هيَ ـ حيث توجَد كُلُّ مأساة ـ على تخوم الشعور واللاشعور. آنئذٍ أدركتُ أنَّ هذه المُغامرة التي تجري، ظاهريّاً، على مُحيطَين، هي، في الواقع، مُغامرة اللاشعور، مُغامرةٌ تتحرَّك في ليلِ نفس مُعيَّنة. وهذا الكِتاب، الذي يُمكِن أن يعُدَّه القارئ الذي تُوجِّهه ثقافة البلاغة، ضئيلاً غيرَ مُكتَمِل، تجلّى، على العكس، إنجازاً شاملاً لِحلُم مُتفرِّدٍ في وحدته. منذئذٍ أعدتُ وضعَ **بيم** بين مؤلَّفات إدغار بُو الكُبرى. بفضل هذا المثال، فهمتُ، بوضوح خاصّ، قيمة «الأساليب الجديدة لِلقراءة»، الجديدة التي تُقدِّمها جُملة مدارس علم النفس. ما إن نقرأ مؤلَّفاً بهذه الوسائل الجديدة في التحليل حتى نُشارك في عمليّاتِ تصعيدٍ مُتنوِّعة تتقبَّل صُوراً مُتباعِدة، وتمنح الخيالَ انطلاقاً في سبُلٍ مُتعدِّدة. والنقد الأدبي التقليدي يُعيق هذا الانطلاق المُتشعِّب. ففي ادِّعاءاته بمعرفةٍ نفسيةٍ بنّاءة، وحدْسٍ نفسي فِطريٍّ لا يُتعلَّم، يُرجِع المؤلَّفات الأدبية إلى تجربةٍ نفسية بالية، إلى تجربةٍ مكرورةٍ، إلى «تجربةٍ مُغلَقة». إنَّه ببساطةٍ ينسى الوظيفة الشعرية من حيث هي منحُ شكلٍ جديدٍ للعالَم الذي لا يوجَد شِعرياً إلا إذا كان باستمرار موضوعَ تخيُّلٍ جديد.

لكِن ها هيَ الصفحة المُذهِلة التي لن يتعرَّف فيها أيُّ رحّالةٍ، أو جُغرافيّ، أو واقعيٌ، ماءَ أرضياً. تقع الجزيرة التي يُوجَد فيها هذا

الماءُ الخارِق، على قول الراوي، على ارتفاع « '20 °8 و'5 °43 على خطّ الطول الغربي». يُستخدَم هذا الماء لِشُرب مُتوحِّشي الجزيرة كُلّهم. وسوف نرى إن كان يُمكِن أن يُطفئ الظمأ، وإن كان يُمكِنه، كماءِ قصيدةِ «أنابِل لي» العظيمة، «أن يُطفئَ كُلَّ ظمأ».

تقول القصّة[17] «بسببِ خاصيّة الماء هذه رَفضْنا أن نذوقه، مُفترِضين أنّه فاسِدٌ؛ ولم يمضِ وقتٌ طويل حتى انتهينا إلى إدراكِ أنَّ هذا المظهر مظهرُ كُلِّ مجاري الماء في الأرخبيل كُلِّه. حقّاً لا أعرِف كيف أبدأ لأقدّم فكرةً واضحة عن طبيعة هذا السائل. وليس بوسعي أن أفعل هَذا من دون أن أستخدِم كلِماتٍ كثيرة. على الرغم من أنَّ هذا الماء يجري بِسُرعة على المُنحدَراتِ كافّةً، مثلما يجري أيُّ ماءٍ عاديّ، فلم يكُن له أبداً، باستثناء حالِ المَساقِط والشلاّل، المظهَر المُعتاد للشفافية. ومع هذا، عليَّ أن أقول إنَّه كان شفّافاً شفافيّةَ أيِّ ماءٍ كِلْسي موجود، ولم يكُن ثمّة اختلافٌ إلاّ في المظهر. للوهلةِ الأولى، وخصوصاً في الحال التي لم يكُن فيه التحذُّر شديداً، كان تكوينُه يُشبِه قليلاً محلولاً كثيفاً للصُّمغ العربي في الماء العادي. لكنَّ هذا لم يكُن إلاّ أقلَّ خصائصه الاستثنائيّة تميُّزاً. لم يكُن عديم اللون، ولا أُحاديَّ اللون. وإذ يجري، يُقدِّم للعينِ كُلَّ تنوُّع الأُرجوان، مثل تألُّقِ حريرٍ مُتموِّج وانعكاساته . . . وإذ يمتلىء حوضٌ من هذا الماء، ويهدأُ، ويتَّخِذ مستواه، كنّا نُلاحِظ عِدّة أوردةٍ مُتميِّزة، لِكُلٍّ منها لونُه الخاصّ، وأنَّ هذه الأوردة لم تكُن مُختلطة، وأنَّ تلاحُمَها كان مُتكاملاً نسبيّاً مع الجُزيئات التي تتكوَّن منها، وغير كاملٍ نسبياً مع الأوردة المُجاورة. وبتمريرِ حَدِّ سكّينٍ عبر المقاطِع، كان الماءُ ينغلِق

---

(17) Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, trad. de Charles Baudelaire, pp. 210-211

فُجاءةً وراء الحدّ، وحين كُنّا نسحبُه، كانت تُطمَسُ مُباشرةً آثارُ مرورِ الحدّ كاملةً. لقد شكّلت ظواهِرُ هذا الماء الحلَقة الأُولى المُحدَّدة لِهذه السلسلة الواسعة من العجائب الظاهرة التي كان عليَّ أن أكون محوطاً بها على طولِ الخطّ».

لم تعدَم السيّدة بونابرت أن تستشهِد بهذه الصفحات الاستثنائية. تستشهِد بها في كتابِها[18]، بعد أن سبَق وحلَّت مَشكلة الاستيهامات المُهيمنة التي تُوجِّه القاصّ. تُضيفُ إذاً ببساطة: «ليس صعباً تعرُّف الدم في هذا الماء. إذ يُعبِّر عن فكرة الأوردة بسُرعة في هذه الاستيهامات، وهذه الأرض المُختلفة جوهريّاً عن كُلِّ تلك التي زارها حتى ذلك الوقت البشرُ المُتحضّرون» وحيث كان ما لم نجِده «مألوفاً» في ما أدركناه، على العكسِ، أكثرَ الأشياء المألوفة عند الناس: فالجسم الذي يُغذينا في فترةِ الحَمْلِ بدمِه، حتى قبل أن يُغذِينا بحليبِه، هو جسَد أُمِّنا التي حملتْنا تسعةَ أشهُر. سوف يُقال إنَّ تفسيراتنا رتيبةٌ لا تنِي تعود إلى النقطةِ ذاتها. والخطأ ليس خطأنا، بل هو خطأ اللاشعور البشري الذي يستمِدُّ ممّا قبلَ تاريخه الموضوعات الأبدية التي يُطرِّز عليها لاحقاً ألْف تنوُّع مُختلِف. ما المدهِشُ عندئذٍ إذا عادت الموضوعات نفسُها إلى الظهور من تحت فُسيفساءِ هذه التنويعات؟

لقد ابتغينا أن نستشهِد بتفصيلِ هذا الشرح التحليلي النفسي. إذ يُقدِّم مثالاً باهراً عن «المادّية العضوية» الفاعلة للغاية في اللاشعور كما أشرنا في مُقدِّمتنا. والمثالُ لا يُثير شكَّ القارئ الذي درسَ صفحةً صفحةً المؤلَّفَ العظيم للسيِّدة بونابرت، لا شكَّ في أنَّ أحوالَ نفْثَ الدَّم التي أدّت إلى موتِ الأُمّ، ثُمَّ إلى موتِ النساءِ

(18) Marie Bonaparte, *Edgar Poe: Etude psychanalitique* [(Paris: Denoël et Steel, 1933)], p. 418.

اللواتي أَحبَّهُنَّ إدغار بُو بإخلاص، وسمَتْ لاشعور الشاعر على امتدادِ حياته. و«بُو» هو نفسُه الذي كتبَ: «وهذه الكلِمة، ـ دَمٌ ـ هذه الكلمة السامية، ملِكةُ الكِلماتِ هذهِ ـ الغنيّة دوماً بالسِرِّ الخفيّ، والألَم، والرُّعب، كم بدَتْ لي آنذاك مُثقَلَةً بالمعنى ثلاثَ مرَّات! كم كان هذا المقطعُ اللفظي (Syllable) الغامض (Blood) المُنفصِل عن سلسلة الكلِمات السابقة التي تؤصِّلها وتجعلُها مُتميِّزة، يسقطُ ثقيلاً، ومُتجمِّداً، وسْط الظُّلُمات العميقة لِسِجني، في المواضِع الأكثر حميمية من نفسي»[19](*).

إذن سنشرح فكرتنا بالقولِ إنَّ نفسانيّةً مؤثِّراً فيها إلى هذا الحَدّ تعُدُّ كُلَّ ما يسيل في الطبيعة بِتثاقُلٍ، وألَم وسِرِّية، دَماً ملعوناً، دماً يستجِرُّ الموتَ. فَحين يُعطي سائلٌ قيمتَه، ينتسِب إلى سائلٍ عُضوي. ثمّةَ إذاً شِعريّةُ الدَّم. إنَّها شِعريّةُ المأساة، والألَم، لأنَّ الدم ليس بالسَّعيد أبداً.

ومع ذلك، هناكَ مكانٌ لِشعريّة الدَّم «الباسِل». بول كلودِل يُحِبُّ شِعريّة «الدَّم الحيِّ» هذهِ المُختلِفة عنَ شِعريّة إدغار بُو. فَلْنورِد مِثالاً حيث الدَّمُ ماءٌ مُقوَّمٌ هكذا «كُلُّ ماءٍ مُشتَهىً عندنا؛ أكيدٌ، وهذا الماءُ يستعيدُ أكثر من البحرِ البِكْر الأزرق، ما هو فينا بين الجسَد والروح، ماؤنا البشري المُثقَل فضيلةً وعقلاً، الدَّم المظلِم الحارِق»[20].

مع **غوردون بيم**، نحن ظاهريّاً على القُطبِ المُعاكِس للحياة الحميمة: تبغي المُغامراتُ أن تكون جُغرافيّة، لكنَّ الراوي الذي يبدأ

(*) وفي العربية الدم والنفس واحد.

(19) Poe, Ibid., p. 47.

(20) Paul Claudel, *Connaissance de l'est*, p. 105.

بِسَردٍ وصفيّ يستشعِر الحاجة إلى إعطاء انطباع بالغرابة. عليهِ إذاً أن يبتدِع؛ عليه أن يستقي من لاشعورِه.

لماذا الماءُ لا يستطيع، هذا السائلُ الكونيُ، هو أيضاً، أن يتلقّى سمَةً خاصّة؟ سوف يكون الماءُ الموجودُ إذاً ماءً مُبتدعاً. والابتداعُ الخاضِعُ لقوانين اللاّشعور يوحي بسائلٍ عُضويّ. لعلَّهُ الحليب. لكنَّ لاشعور إدغار بُو يحمِل سمَة خاصَّة، سِمَةً حتميّة: سيتِمُّ تحديد القيمة من خلال الدَّم. هُنا يندخَّلُ الشعور: كلِمة دَم لن تُكتَب في هذه الصفحة. فَما إنْ تُلفَظ الكلمة حتّى يتوحَّد كُلُّ شيء ضدَّها: قد يكبتُها الوعي منطقياً بوصفها عبثيّةً، وتجريبياً بوصفها استحالة، وحميميا بوصفها ذكرى لعينة. الماءُ الخارقُ، الماءُ الذي يُدهِش المُسافِر، سيكونُ إذاً دما لا اسم لهُ، دماً لا يُسمَّى. ها هو التحليل من جانب المؤلِّف. فماذا عن جانب القارئ؟ أو أنّ لاشعور القارئ - وهذا بعيدٌ عن أن يكون عامَّاً - يمتلِكُ تقويمَ الدم: الصفحةُ مقروؤةٌ؛ حتى لَيُمكِنها، بتوجيهٍ حسَن، أن تُحرِّك الشعور، ونُزعِج - بل نُقرِفُ - ممَّا يحمل أيضاً أثر التثمين. أو بالأحرى ينقُص القارئَ أثرُ هذا التثمين للسائل من خلال الدَّم: تفقُد الصفحةُ كُلَّ فائدة؛ إنَّها غير مفهومة. لم نر فيها، في أثناء قراءتنا الأولى، في زمنِ روحنا «الإيجابية»، سوى اعتباطٍ غاية في السهولة. منذئذٍ فهِمنا أنَّ هذه الصفحة، إذا لم تمتلِك أيَّ حقيقة «موضوعية»، فقد كان لها على الأقلّ معنى «ذاتي». هذا المعنى الذاتي يقسِر انتباه عالِم النفس الذي يتريَّث في العثور على الأحلام المُمهِّدة للمؤلَّفات.

ومع ذلك، لا يبدو أنَّ التحليل النفسي التقليدي الذي تابعنا دروسه في هذا التفسير الخاصّ يأخذ بالحُسبان هذه المَصْوَرَة كاملةً. فهو لا يأبَه بدراسة المنطقة الوسيطة بين الدَّم والماء، بين الذي لا يُسمَّى والمُسمَّى. وبالتحديد في هذه المنطقة الوسيطة حيث يطلُب

التعبير «كثيراً من الكلِماتِ» تحمل صفحة إدغار بُو سِمَة السوائل المُجرَّبة فِعلاً. ليس اللاشعور هو الذي يُمكِن أن يوحي بتجربة الزورق الصغير المُنساب بين أوردة الماء الخارق. إذ تلزم فيه تجربةٌ إيجابية لـِ«الماء المُتليِّف» لِسائلٍ يمتلِك، على الرغم من انعدام شكله، بنيةً داخلية، ويُسلّي، كما هوَ، الخيال الماديّ إلى ما لا نهاية. إذن نعتقد بِقدرتنا على توكيدِ أنَّ إدغار بُو اهتمَّ، خلال طفولته، بالمُجمَّدات والأصماغ؛ وإذ رأى أنَّ الصمغ إذا ازداد سِمْكاً يتّخِذ بنيةً ليفيّة، أدخل حدَّ سكّينٍ بين الألياف. يشرح هذا بالقول: لماذا لا نُصدِّقه؟ لا شكَّ في أنَّه حلُمَ بالدّم وهو يشتغل على الصمغ. لكنْ بِحُكم أنَّه اشتغل على الصمغ ـ مثل آخرين كثيرين! ـ لم يتردّد في أن يضع في قصّةٍ واقعية أنهاراً تجري ببطءٍ، تجري مُحترِمةً أوردةً مثلِ ماءٍ سميك. لقد أدخل إدغار بُو تجارب مُنحسرة على المستوى الكوني، مُتَّبِعاً قانون الخيال الفاعل المُشار إليه آنفاً. كان في المستودَعات، ملعبِ طفولته، دِبسُ الشوندر. وهذه أيضاً مادة «اكتئابية». نتردّد في تذوُّقها، وخصوصاً حين يكون لنا أبٌ بالتبنّي مثل «جون آلان». لكنْ نودُّ تحريك الدبس بِملعقة الخشب. كم يكون مبلغ السعادة عندما نقطع نبتة الخِطْم! إن الكيمياء الطبيعية للمواد المألوفة تُقدِّم أوَّل درسٍ للحالمين الذين لا يتردّدون في كتابة قصائد «عِلمَ كونية» (كوزمولوجية). أكيدٌ أنَّ للماء الثقيل في ما وراءَ شعرية إدغار بُو «مُكوِّناً» مُتأتياً من فيزياء طفولية للغاية. وكان علينا أن نذلِّل عليها قبل أن نستأنف تفحُّص «المُكوِّنات» الأكثر إنسانية، ومأساوية.

VI

إذا كان الماء، مثلما نزعُم، المادّة الأساسية قياساً إلى لاشعور إدغار بُو، فيجب أن يقود الأرض. إنَّه دَمُ الأرض. إنَّه حياة الأرض.

فالماء هو الذي يستجرُّ المنظر كُلَّه صوبَ مصيره الخاصّ. ماءٌ كهذا، وَعقيق كهذا خاصّةً. فَفي شِعر إدغار بُو تعتُم أكثر الوديان إضاءةً:

قديماً كانَ عقيق صموتٌ يبتسِمُ

حيث لا أحدَ كان قاطناً

الآنَ، سيعترِف كُلُّ زائرٍ

بهيجانِ الوادي الكئيب

وادي الهيَجان[21].

لا بُدَّ أن يُباغتنا القلق، آجلاً أم عاجلاً، في الوادي. الوادي يُراكِم المياه والهموم، يحفِره ماءٌ جَوفيٌّ ويشتغله. القدر الكامِنُ، هذا ما يجعلنا «نَودُّ العيش في أي منظرٍ من هذه المناظر الإدغار بُوية»، كما تُلاحظ السيّدة بونابرت: «فيما يخصّ المناظر المُحزِنة، هذا تحصيل حُاصل؛ فمَن يُمكِن أن يسكُن منزلَ أُوشير؟ لكنَّ المناظر الضاحكة عند بُو مُنفِّرة بالدرجةِ نفسها تقريباً، فهي وديعة بصورةٍ إراديةٍ بالغة، ومُفتَعَلة للغاية، ولا تتنفّس الطبيعة الرّطبة في أيّ مكانٍ منها»[22].

بغية إحكام التشديد على حُزنِ كُلِّ جمال، قد نُضيف أنَّ الجمال يُفضِي حتماً إلى الموت. بعبارةٍ أُخرى، عند بُو، الجمالُ «سببُ الموت». تلكَ هي القصَّة المعروفة عن المرأة، والوادِي، والماء. إذاً على الوَيد الجميل، لحظةَ فتوَّته وصفائه، أن يصير بالضرورة إطاراً للموت، إطار موتٍ مُتميِّز. ليس موتُ الوادي والمياه، عند بُو، خريفاً رومنسياً، وليس مصنوعاً من أوراقٍ ذابلة.

---

(21) *The Valley of Unrest*, trad. Mourey.

(22) المصدر نفسه، ص 322.

الأشجارُ لا تصفَرُّ فيه. بل تتحوَّل الأوراق ببساطةٍ من الأخضر الفاتح إلى الأخضر الغامِق، إلى أخضر مادّي، إلى أخضر مُدهِن، هو، في رأينا، اللون الأساسي لِما وراءَ شِعرية إدغار بُو. حتى إنَّ للظلُماتِ غالباً، في الرؤية الإدغار بوِّية، هذا اللون الأخضر: «رأتِ العيونُ الملائكية ظلُماتِ هذا العالَم: هذا الأخضر المائل إلى الرمادي الذي تُفضِّله الطبيعة من أجل ضريح الجمال»[23]. «الموت» عند بُو، حتى تحت تأثير الألوان، موضوعٌ في نورٍ خاصّ. إنّه الموتُ المُزيَّن بألوان الحياة. وقد حدّدت السيّدة بونابرت، في صفحاتٍ عديدة، معنى «الطبيعة» في التحليل النفسي. هكذا تُميِّز، على نحوٍ خاصّ، معنى الطبيعة عند إدغار بُو: «ليستِ الطبيعة، لِكُلٍّ منّا، إلاّ تمديداً لنرجسيّتنا البدائية التي تختصّ لِنفسها، في البداية، بالأُمّ، المُرضِعة والحاضِنة. كما عِندَ بُو، كانت الأُمّ قد صارت، بُكوريّاً، جُثّةً، حقّاً، جُثّةَ امرأةٍ شابّةٍ وجميلة، فما المُدهِش في أن تكون المناظر الشعرية دوماً، حتى أكثرها إزهاراً، بعضاً من جُثَّةٍ مُزيَّنة؟»[24].

في طبيعةٍ كهذهِ، من حيث هي انصهارُ الماضي والحاضر، انصهار الروح والأشياء، تهجع بُحيرةُ «أوبير»، البحيرة الإدغار بُوية من بين بُحيراتٍ أخرى. وهي لا تتعلَّق إلاّ بجغرافيا حميمة، بِجُغرافيا ذاتية. ليس مكانُها على «خارطة الحنان»، بل على «خارطة الاكتئابي»، «على خارطة البؤس البشري».

«كان هذا قريباً جدّاً من بُحيرة أوبير المُظلمة، في منطقة فير الوسطى الضبابية - كان هناكَ، قُرب سبخةِ أوبير الرطبة، في الغابة المسكونة بِغيلان وير[25] (Weir).

(23) Poe, *Al-Aaraaf*.

(24) المصدر نفسه.

(25) Edgar Allan Poe, *Ulalume*, trad. Mallarmé.

في مكانٍ آخر، في بُحيرةِ **أرض الحلُم** (*Terre de songe*)، سوف تعود الأشباحُ نفسُها، والغيلانُ نفسها. إذاً هذا سوفَ يكون البحيرةَ نفسَها، والماءَ نفسه، والموتَ نفسه». من خلال البُحيرات الفائضة هكذا بمياهها المعزولة، المعزولة الميتة ـ مِياهِها الحزينة، الحزينةِ المُتجمِّدة بثلْجِ الزنبقات المحنيّة ـ من خلال الجبال ـ من خلال الغابات الرمادية ـ من خلال السبخات حيث يُقيم الضفدعُ والسِّحليّة ـ من خلال الحُفَر المائية والمُستنقَعات الحزينة ـ حيث تسكُن الغِيلان ـ في كُلِّ مكانٍ بالِغ الحقارة، في كُلِّ زاويةٍ بالغة الكآبة: يُلاقي المُرتحِلُ، المرعوبُ، «انبعاثات» الماضي في كلِّ مكان»[26].

تُغذّي هذه المياه، هذه البُحيراتُ، دموعاً كونيّةً تنهمِر من الطبيعة كاملةً: «وادٍ أسود –ومجرى ماءٍ ظليل ـ وغابة شبيهة بالغيوم، لا نستطيع أن نكتشف شكلَها بسبب الدموع التي تقطُر من كُلِّ صَوب» حتى الشَّمس تبكي المياهَ: «تأثير زُهوريٍّ، مُنعِسٌ، غامِضٌ، يقطُرُ من هالتِها الذهبية»[27]. إنَّه حقّاً «تأثيرٌ» تُعْسٍ يهبِط من السماء على المياه، تأثيرٌ فلكيٌّ، أيّ مادّة رقيقة وصُلبة، تحملُها الإشعاعات مَثَلِ أَلَم فيزيائي وماديّ. هذا «التأثير» يحمل إلى الماء، حتى بأسلوب الخيمياء، صِبغةَ المُعاناة الكونيّة، صِبغةَ الدموع. يصنعُ التأثيرُ من ماء هذه البُحيرات كافّةً، هذه المُستنقَعات، الماءَ ـ الأُمّ للكآبة البشرية، مادّة الاكتئاب. لم يعُد الأمرُ مُتعلِّقاً بانطباعاتٍ غامضةٍ وعامَّة، بل بِمُشاركةٍ مادّية. لم يعُد الحالِمُ يحلُم بِالصُوَر، بل بِالموادّ. إذ تحمِلُ دُموعٌ ثقيلةٌ إلى العالَم معنىً إنسانيّاً، حياةً إنسانيةً، مادّةً إنسانية. ها

---

(26) *Terre de songe*, trad. Mallarmé.

(27) Edgar Allan poe, *Irène*, trad. Mourey.

هنا تتحالف الرومنسيّة مع مادّية غريبة. لكن، على العكس، تتَّخِذ المادّية التي يتخيَّلُها الخيال المادّي حساسيّة تبلغ من الحِدَّةِ حدّاً تستطيع عنده أن تشمل جُملةَ آلامِ الشاعر المثالي.

VII

جمعْنا لِلتوِّ وثائق عِدّة - يُمكِننا أن نُضاعِفها بِيُسر - لكي نُبرهن على أنَّ الماء الخيالي يفرض صيرورته النفسية على الكونِ كُلّه في ما وراءَ شعرية إدغار بُو. وعلينا الآنَ أن نمضي حتّى جوهر هذا الماء الميت. آنذاكَ، سوف نُدرِك أن الماء هو الدِّعامةُ المادّية الحقيقية للموت، أو أنّنا أيضاً، سوف نُدرِك، من خلال عكسٍ طبيعي في علم نفس اللاشعور، في أيِّ معنىً عميق يكون الموتُ، قياساً إلى الخيال المادّي الذي يسِمُه الماء، هو الماء الكوني.

تبدو نظريةُ علْم نفسِ اللاشعور التي نقترحها هنا، بِشكلها البسيط، عادّية؛ إلا أنَّ شرْحها هو الذي يُثير، في نظرنا، دروساً نفسية جديدة. هاكُم الاقتراح اللازمُ شرحُه: المياهُ غير المُتحرِّكة تستحضر الموتى، لأنَّ المياه الميتة مياهٌ نائمة.

تُعلِّمنا مدارسُ علوم نفسِ اللاشعور الجديدة، بالفعل، أنَّ الموتى، ما داموا بيننا، يُعَدُّون في لاشعورنا نائمين، يرتاحون. بعد مراسِم الدَّفن، يُعدُّون، في اللاشعور، غائبين، أي نائمين أكثر تخفِّياً، أكثر تدثُّراً، وأعمق نوماً. لا يفيقون إلاّ إذا منحَنا نومُنا الخاصّ حلُماً أعمق من الذكرى؛ حينئذٍ نجِد أنفسنا من جديد مع الغائبين، في موطنِ «الليل». بعضهم يمضي لِينام في البعيدِ القَصِيّ، على ضفافِ نهر الغانج، «في مملكةٍ قريبةٍ من البحر»، «في أكثر الوديانِ خُضرةً»، في جِوارِ المياهِ المجهولة الحالِمة. لكنَّهم دوماً نيام:

... ينامُ الموتى جميعاً

على الأقلّ طيلة المُدّة التي ينتحِبُ فيها الحُبّ

....

وبِقَدر ما تبقى الدموعُ في عينَيّ الذكرى.

إيرِنْ(28)

بحيرةُ المياه النائمة هي رمزُ هذا النوم الكامل، هذا النوم الذي لا نُريد أن نَفيق منه، هذا النوم الذي يحرُسه حُبُّ الأحياء. وتخترقه صلواتُ الذكرى:

انظروا البُحيرةَ! إنَّها تُشبه «ليثيه»(*)

تبدو أنّها نامتْ نوماً واعياً

ولا تودُّ، من أجل أيِّ شيءٍ في العالَم، أن تَفيق؛

وإذْ ينامُ إكليلُ الجبَلِ على القبر

يَمتدُّ الزنبقُ على الموجة

....

كلُّ جمالٍ ينام

إيرِنْ(29)

سوف تُعادُ هذه الأبيات المكتوبة أيّام الشباب، في «النائمة»،

---

(28) المصدر نفسه، ص 218.

(*) Léthé: واحد من أنهار الجحيم في الأسطورة الإغريقية، تحمل أمواجه النسيان إلى نفوس الأموات.

(29) المصدر نفسه، ص 218.

وهي واحدةٌ من آخر القصائد التي كتبَها إدغار بُو. في هذه القصيدة الأخيرة، غدت إيرنّ، كما يُناسِبُ تطوُّر اللاشعور، النائمةَ المجهولة، الموتَ الحميم، لكن من دون اسم، تنامُ «تحت ضوء القمر الصافي ... في الوادي الكوني». «وبينما إكليلُ الجبَل يُحيِّي القبر، وتطفو الزنبقةُ فوق الموجة، مُغلِّفةً بالضباب صدرَها، يتكوَّم الخراب في السكون، شبيهاً بـ «ليثيه». تصوَّروا! يبدو أنَّ البُحيرة ذاقت طعم النوم الواعي، ولن تفيق، من أجل العالَم. **كُلُّ جَمالٍ** ينام»[30].

نحن ها هُنا في قلب مأساة إدغار بُو الغيبيّة. إذ يأخذ هنا شِعارُ مؤلِّفه وحياتِه، كامِلَ معناه:

ما استطعتُ أن أُحِبَّ إلاّ هناكَ حيث الموتُ

يمزُج نفَسَهُ بِنفَسِ الجَمال

شِعارٌ غريبٌ للعامِ العشرين، يتكلَّم سلَفاً بالماضي بعد ماضٍ قصيرٍ للغاية، ويُعطي، مع ذلك، المعنى العميق، والإخلاص لِحياةٍ بأكملِها[31]. وهكذا يلزَمُ، من أجل أن نفهم إدغار بُو، في كُلِّ اللحظات الحاسمة للقصائد والحكايات، تركيبُ **الجمال**، و**الموت**، و**الماء**. قد يبدو تركيبُ **الشكل**، و**الحدَث**، و**الماهيّة** هذا، مُفتَعلاً، ويستحيلُ على الفيلسوف. ومع ذلكَ فهو يتكاثر في كُلِّ مكان. عندما «نُحِبُّ»، سُرعانَ ما «نستحسِن»، و«نخشى»، و«نحترِس». في حلُم

(30) المصدر نفسه.

(31) تُلاحظ السيّدة بونابرت أنَّ «بُو حذف هذه السطور، ولاحقاً، لم يُترجمها «مالارميه». أليسَ هذا الحذفُ ضماناً لأهمّيّة الصيغة الاستثنائية؟ ألا تُظهِر بصيرة بُو الذي اعتقد بوجوب إخفاءِ سِرّ عبقريّته؟ انظر: Bonaparte, *Edgar Poe: Etude psychanalique*, p. 28.

اليقظة، العِلَل الثلاث التي تقود الشكل، والصيرورة، والمادّة، تتَّحِد إلى درجة أنها لا يُمكِن أن تنفصِل. وقد جمعَها حالِمٌ بِعُمق، مثل إدغار بُو، في القوّة الرمزية نفسها.

إذاً ها هُو سببُ أنَّ الماء هو مادّة الموتِ الجميلِ الوفيّ. الماءُ وَحْدَه يستطيع النوم مُحتفِظاً بِالجَمال، الماءُ وحدَه يستطيع الموت ثابتاً، مُحتفِظاً بانعكاساته. وإذ يعكِس الماءُ وجهَ الحالِم الوفيِّ للذكرى الكُبرى، للظِلِّ الأوحد، يمنح الجمالَ الظلال كُلَّها، ويُعيد الذكريات كُلها إلى الحياة. هكذا يتولَّد نوعٌ من النرجسيّة مُنابٌ ومُكرَّر يمنح جُملةَ أولئكَ الذين أحببناهم، الجمالَ. الإنسانُ يتمرَّى في ماضيه، وكُلُّ صورة، في نظرِه، ذكرى.

في ما بعدُ، حين تعتُم مرآة المياه، وتمحى الذكرى، وتبتعِد، وتختنق:

. . . عندما ينقضي أُسبوعٌ أو أُسبوعانِ

وتخنِق الضحكةُ الخفيفةُ الحسرةَ

يسلكُ، ساخِطاً على القبرِ،

طريقَه صوبَ بُحيرةٍ مُتَذَكِّرةٍ من جديد

حيث غالباً ما كانت تأتي ـ خلال الحياة ـ مع أصدقاء –

تستجِمُّ في البيئة الصافية،

وهناكَ، من العُشبِ غير المُدَاسِ

جدِل إكليلاً لِجبهتها الشفّافة

هذه الزهور التي تقول (آهِ، اسمعْهم الآن!)

للرياحِ الليليّة التي تمُرُّ

و«آي! آي! الْحسرةَ! الحسرة!»

تُنقِّبُ لحظةً، قبل أن ترحلَ

في المياه الصافية التي تجري هناكَ،

ثُمَّ يوغِلُ (مُثقَلاً بالألَم)

في السماءِ المُريْبَةِ والمُظلِمة

إيرنْ

يا أنتَ، يا شبَحَ المياهِ، أنتَ وحدَك الشفَّاف، وحدَكَ، الشبَح «ذو الجبهةِ الشفّافة»، ذو القلبِ الذي لم يكُن يُخفي عنِّي شيئاً، يا روحَ نهري! فَلْيتمكَّنْ نومُكَ،

ما دامَ، أن يكونَ عمِيقاً هذا العُمْق.

VIII

ثمّة، في النهاية، علامةُ موتٍ تمنحُ مياهَ شِعرِ بُو طابعاً غريباً لا يُنسى. إنَّه صمتُها. لِكوننا نعتقد أنَّ الخيال، بشكله الإبداعي، يفرض صيرورةً على كُلِّ ما يُبدِعه، فسوف نُبيِّن، في موضوع الصَّمت، أنَّ الماء في شِعر إدغار بُو يصيرُ صمُوتاً.

بهجةُ المياه عند بُو جِدُّ عابرةٍ! تُرى هل ضحِكَ إدغار بُو يوماً؟ بعد عِدَّةِ سَواقٍ مُبتهِجة لِشدَّة قُربها من ينبوعها، تسكتُ الأنهار حالاً. سُرعانَ ما يخبو صوتُها، بالتدريج، من الهمْسِ إلى الصمت. هذا الصَّمتُ، الذي كان يُحِبُّ حياتَها المُشوَّشة، غريبٌ؛ لَكأنَّه غريب عن الموجة الهاربة. إذا تحدَّث أحدٌ أو شيءٌ على السطح، فهو هواءٌ أو صدىً، بعضُ أشجار الضفّة التي تُسِرُّ حسراتٍ. إنَّ الذي يتنفَّسُ شبَحٌ، يتنفَّس بِخفوتٍ شديدٍ. «على كُلِّ جانبٍ من هذا النهر، في

السرير الموحِل تَمتدُّ، على مسافةِ أميالٍ عِدَّةٍ، صحراءُ شاحبةٌ من النيللوفرات العملاقة، تزفُر كُلُّ واحدةٍ صوبَ الأُخرى، في هذه العُزلة، وتمُدُّ نحو السماءِ أعناقَها الشبحيّةَ الطويلة، وتهُزُّ من هذا الجانبِ وذاك رؤوسها السرمديّة. ويصدِر عنها همْسٌ مُضطربٌ يُشبه همْس سيلٍ نفقيّ. وتزفرُ كُلُّ واحدةٍ صوبَ الأُخرى»[32]. ها هو ما نسمعُه قُربَ النهر، ليس صوته، بل زفرة، زفرة نباتاتٍ رخوةٍ، مُداعِبةُ الخُضرةِ الحزينةِ المدعوكة. بعد حينٍ، النباتُ نفسُه سيصمُتُ، وعندما يضرِب الحُزنُ الحِجارةَ، سوف يصير الكونُ كُلُّه أخرسَ، أخرسَ خرَساً مُرعِباً لا يُعبَّر عنه «حينذاكَ كنتُ ساخطاً، ألعنُ بلعنةِ الصَّمتِ النهر والنيللوفر، والهواء، والغابة، والسماء، والرّعد، وزفراتِ النيللوفر. سوف تنزِلُ بها اللعنةُ وتصيرُ خرساء»[33]. لأنَّ ما يتكلّم في عُمقِ الكائنات، ومن عُمقِ الكائنات، ما يتكلَّم في قلْب المياه، إنَّما هو صوتُ الندَم. يجب إسكاتُ المياه، يجب الردُّ على الشرِّ باللعْن؛ فكُلُّ ما ينتحِب فينا وخارجَنا يجِبُ رجمُه بلعنة الصَّمت. **الكونُ** يفهمُ مَلاماتِ نفسٍ مجروحةٍ، و**الكون** يصمتُ، وتتوقَّف الساقية العاصِيَة عن الضَّحِك، يتوقَّف الشلاّلُ عن الدندنة، والنهر عن الغناء.

وأنتَ، أيُّها الحالِمُ، فَلْيدخُلِ الصَّمتُ فيكَ! في جِوارِ الماء، سماعُ الموتى يحلُمون، يعني سلَفاً منعَهم من النوم.

من جِهَةٍ أُخرى، هلِ السعادةُ نفسُها تتكلَّم؟ هلِ السعادةُ الحقيقية تُغنِّي؟ في زمنِ سعادةِ إيليونور (Eléonore)، سبقَ للنهر أن استولى على جاذبية الصمت الأبديّ: «كُنّا نُسمِّيه نهرَ النسيان؛ حيثُ

---

(32) Edgar Allan Poe, *Silence*, dans. Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, p. 270.

(33) المصدر نفسه، ص 273.

كان يبدو أنَّ في قلبِه تأثيراً مُهدِّئاً. لم يكُن يتصاعدُ من سريره أيُّ همْسٍ، وكان يتنزَّه في كُلِّ مكانٍ بهدوء بلغَ حدَّ أنَّ حبَّاتِ الرَّملِ الشبيهةَ باللآلئ، التي كنّا نودُّ أن نتأمَّلها في عُمقِه، لم تكُن تتحرَّكُ إطلاقاً، فَكلُّ حبَّةٍ في مكانها القديم البدائي اللامع ببريقٍ خالِد[34]».

مِن هذا الماءِ الجامدِ الصموت، يطلبُ العاشقونَ أمثلةَ الهوى: «سحبَنا إلَهُ الحُبِّ إيروس من هذه الموجة، والآن نشعُرُ أنَّه كان قد أشعلَ فينا أرواحَ أجدادِنا المُلتهِبة ... الأهواءُ كُلُّها تهمِس بسعادتها على وادي **الخضيرِ ـ المُبرقَش**»[35]. هكذا رُوْحُ الشاعرِ شديدةُ الارتباط بالماء، ومن الماءِ نفسه يجب أن تولَد «نيرانُ الهوى»، والماء هو الذي يحفظ «أرواح الأجدادِ المُلتهِبة». عندما يُشعِل «إيروسُ» مياهٍ ضعيفٌ رُوحَينِ عابرَين لحظةً، يكون للمياهِ، للحظةٍ، شيءٌ تقوله: من عُمقِ النهر يخرج «رُويداً رُويداً همْسٌ يتضخَّم مع الوقتِ في لحنٍ ثاقبٍ، أكثر أُلوهيةً من نغمةِ قيثارةِ إيُول(*)، وأعذبُ من كُلِّ ما لم يَكُنْهُ صوتُ إيليونورا»[36].

لكنَّ إيليونورا كانت قد رأت أنَّ إصبع الموت على ثديِها، وأنَّها، مثل الشيء الزائل، لم تكُن قد نضجتْ بشكلٍ كامل إلاّ لِكي تموت»[37]. عندئذٍ تضاءلت أصباغُ السجّادة الخضراء، عندئذٍ أخلتْ

---

(34) Edgar Allan Poe, *Eléonora*, dans: *Histoires grotesques et sérieuses*, p. 171.

(35) لِلمرعى، لِلمرعى، مؤلِّف النهرِ، لهُ وحدَه، بالنسبة لِبعض الأرواح، موضوع حُزنٍ. في مرعى الأرواح الحقيقي لا تنبتُ إلا الخُنثى (asphodèle) ولا تجد فيها لرياحُ الأشجارَ المُغنِّية، بل التموُّجات الصامتة للخُضرةِ المُتوافقة، قد نتمكَّن، بدراسة موضوع المرعى، من التساؤل عن الشيطان الذي قاد إدغار بُو «إلى مرعى التُّعسِ» الذي زاره أمبيدوقليس سابقاً. انظر: المصدر نفسه، ص 173.

(*) Eole: إله الريح في الأساطير الإغريقية والرومانيّة.

(36) المصدر نفسه، ص 174.

(37) المصدر نفسه، ص 175.

نباتات الخُنثى مكانَها للبنفسجاتِ الغامقة، آنذاكَ «الأسماكُ الفضيّةُ والذهبية تتوارى سابحةً عبْر الحلْق، صوبَ الحدِّ السفلي لِمجالِنا، وما عادت تُجمِّل النهر اللذيذ». في النهاية، بعد الإشعاعات والزهور، يضيع الانسجامُ كُلُّه، في النهايةِ يكتمل، في نِطاقِ الكائناتِ والأصوات، قدَر المياه شديدة التميُّز في شِعر إدغار بُو: «الموسيقى المُدغدِغة ... تموتُ شيئاً فشيئاً في همسٍ لا ينِي يضعُف بالتدريج، حتى تعود الساقيةُ بأكملها أخيراً إلى وقار صمتِها الأصليّ»

ماءٌ صموتٌ، ماءٌ عاتِمٌ، ماءٌ نائمٌ، ماءٌ لا يُسبَر، إنّها دروسٌ ماديّةٌ كثيرة لِتأمُّل الموت. لكنَّ هذا ليس درسَ موتٍ هيرقليطي، موتٍ يحملُنا بعيداً مع التيّار، مِثل تيّار. بل هو درسُ موتٍ جامدٍ، موتٍ في العُمق، موتٍ يظلُّ معنا، في جِوارنا، وفينا.

لا يلزمُ إلاّ نسيمُ المساء حتى يُحدِّثنا أيضاً الماءُ الذي كان قد قتلَ نفسَه ... لن يلزمَ إلاّ شُعاعٌ قمريٌّ آيةٌ في النعومةِ والشحوب، حتى يسير الشبَحُ من جديدٍ على البحر.

الفصل الثالث

عُقدة كارون عُقدة أوفيليا

صمْتٌ وقمَرٌ ... مقبرَةٌ وطبيعة ...

جول لافورغ،

أخلاقٌ أُسطورية[1].

I

عُلماءُ الأسطورة الهُواة مفيدون في بعض الأحيان. إذ يعملون بسلامةِ نيّة في منطقة العقلنة الأولى. إذن يتركون ما «يشرحون» من دون شرح؛ بِحكم أنَّ العقل لا يشرح الأحلام. يُصنّفون الخُرافات ويُنظِّمونها أيضاً علَى عجَل. لكنَّ لهذه العجَلة حسناتِها. لأنَّها تُبسِّط التصنيف. كذلكَ تُبيِّنُ أنَّ هذا التصنيف، المقبول بسهولة كبيرة، يتطابق مع نزعاتٍ واقعية فاعلة في ذِهن عالِم الأسطورة وذِهنِ قارئه. وهكذا كتبَ «سانتين» الوديع المهذار، مؤلِّفُ **بيكشيولا وطريق التلاميذ**، **أسطورة الراين** التي يُمكن أن تُزوِّدنا بِدَرسٍ أساسي لِنُصنِّف أفكارنا بِسُرعة. لقد فهِم سانتين، منذ قرنٍ تقريباً، الأهميّة الجوهريّة

(1) Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, p. 71.

لِطِقسِ الأشجار[2]. ويربط بهِ طِقس الأموات. وهو يُعلِن قانوناً رُبَّما يُمكِن أن نُسمِّيه قانونَ مواطِن الموت الأربعة، الذي تربطه علاقةٌ واضحة بِقانون خيال الموادّ الأساسية الأربع:

«كان السلتيُّون[3] يستخدمون وسائل متنوِّعة وغريبة بُغية إزالةِ جُثَث البشر. في بعض البُلدان، كانوا يحرقونها، وكانت شجرةُ المولود تُقدِّم خشَبَ المحرَقة، وفي بلادٍ أُخرى، كانت شجرةُ المَيْت (تودتاندوم)، المحفورة بالبلطة، تُستخدَم نَعْشاً لِصاحبها. كان هذا النَّعش يُطمَر في التراب، إذا لم يُلقَ في مجرى النهر الذي يكفل حمْلَه إلى حيث لا يعلَم إلا الله! وأخيراً، كان يوجَد، في بعض المُقاطَعات، عُرْفٌ ـ عُرفٌ مُرعِب! ـ هو تقديم الجسَد لِنَهم الطيور الجارحة، وكان مكان هذه التَقْدِمة المُحزِنة، قمَّةَ، ذُروةَ الشجرة نفسها التي زُرعت يوم ولادة المَيِّت، والتي، استثناءً هذه المرَّة، ينبغي ألاَّ تسقُط معه». ويُضيف سانتين، من دون أن يعطي ما يكفي من أدلَّةٍ وأمثلة: «والحال أنّنا ماذا نرى في هذه الوسائل الأربعة الحاسمة جدّاً في إرجاع الجُثث البشرية إلى الهواء، والماء، والتراب، والنار؟ أربعة أجناسٍ من الجنائز مورِستْ في كلّ العصور، ولا تزال تُمارَس حتى أيامنا هذه، في الهند، بين أتباع براهما، وبوذا أو زرادشت. فغَيبَرُ (les Guèbres) مدينةِ بومباي، مثل الدراويش المُغرِقين في نهر الغانج، يعرفون عنها بعض الشيء». وأخيراً يُخبِرُ سانتين: «صادف عُمَّالٌ هولنديُّون، حوالى عام 1560، وهم يُنقِّبون

(2) كان سانتين (Saintine) فيلسوفاً رفقتُه أنيسة. في نهاية الفصل الأوَّل، يُمكن أن نقرأ هذه الكلمات التي غالباً ما تأمّلناها بأنفسنا: «فضلاً عن هذا، هل يُمكنني، أنا عالم الأسطورة، أن أبرهن شيئاً أيّاً كان؟».

(3) X. B. Saintine, *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand* (Paris: L. Hachette, [1863]), pp. 14-15.

في طمِي نهر زويديرزيه، عدَّة جذوع أشجار حفظها التحجُّر بأُعجوبة. كان قد سكنَ إنسانٌ في كُلّ جذع، حيث حُفظِتْ بعض البقايا التي هيَ نفسها مُتحجِّرَة تقريباً. طبعاً كأن الراين، غانج ألمانيا، هو الذي جرَّها حتّى هذا المكان، بعضُها يحمِل بعضَها الآخر.

الإنسان، منذ الولادة، منذورٌ للنبات، لذا كانت له شجرتُه الخاصّة. وكان يجب أن يكون للموت الحماية التي للحياة. وهكذا لِكونِ الجُثَّة وُضِعَت في قلْب النبات، ورُدَّت إلى الحُضن النباتي للشجرة، فهي مسلَّمةٌ لِلنار، أو لِلتراب، أو تنتظر في المخبأ الشَّجَري، على ذُرى الغابات، الانحلالَ في الهواء، الانحلال الذي تُساعِد عليه طيور الليل، وآلافُ أشباح **الرِّيح**. أو أخيراً، ومن جانبٍ أكثرَ عُمقاً، كان الميت الراقدُ في نَعشه «الطبيعي»، في «قرينه» النباتي، في التابوتِ، مُفترِسه الحيّ، في الشجرة ـ مُقدَّماً للماء، ومتروكاً للبحر.

II

لا يُعطي رحيلُ الميْتِ هذا في اليمِّ سوى ملمحٍ واحدٍ من حلُم يقظةِ الموت. ولا يتطابق إلاّ مع لوحةٍ «مرئية»، ومن الممكِن أنَ يُضِلَّ في تقدير عُمقِ الخيالِ المادّي الذي يتفكَّر في الموت، كما لو أنَّ الموتَ هو نفسُه مادّة، وحياةٌ في مادّةٍ جديدة. والماء، بوصفه مادّةَ حياة، هو أيضاً مادّةُ موتِ حلُم اليقظة المُتناقِض. بُغية إجادةِ تفسير طِقس «شجرة الموت» يجبَ أن نتذكَّر مع كارل يونغ[4] أنَّ الشجرة، قبل كُلِّ شيء، رمزٌ أُمومي؛ ولمّا أنْ كانَ الماءُ أيضاً رمزاً

(4) Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido* [= *Wandlungen and Symbole der Libido*, traduit de l'allemand par L. de Vos; introduction de Yves de Lay (Paris: Montaigne, 1927)], p. 225.

أُموميّاً، لعلّنا نُدرِكَ في «شجرة الموت» صورةً غريبة لِدمج الرُشَيمات. فحين يوضَع الميت في قلب الشجرة، وتوضع الشجرة في قلب الماء، تُضاعَفُ، بطريقةٍ ما، القوى الأُمومية، وتُعاشُ مرَّتين أسطورةُ الدَّفنِ هذهِ التي من خلالها نتخيَّل، كما يقول لنا كارل يونغ، إنّ «الموتَ يُعادُ إلى الأُمّ لِيكون مولوداً من جديد». سوف يكون الموتُ في المياه، قياساً إلى حلُم اليقظة هذا، أكثر أشكال الموتِ أُموميَّةً. يقول يونغ في موضعٍ آخر: رغبةُ الإنسان «هي في أن تصير مياهُ الموت القاتمةُ مياهَ الحياةِ، وأن يصير الموتُ وعناقُه البارِد حُضناً أُمومياً، تماماً مثل البحر، مع أنّه يبتلِع الشمس، والوليد الجديد في أعماقه... لم تستطع **الحياةُ** أبداً أن تعتقد بـ**الموت!**»[5].

III

ها هنا يُعذِّبني سؤالٌ: ألَم يكُنِ **الموتُ الملاّحَ** الأوَّل؟

ألَم يضع الأحياءُ، خلال زمنٍ طويل قبل أن يثِقوا بالبحر، النعشَ في البَحر، وفي السَّيْل؟ رُبَّما لن يكون النعشُ في هذا الافتراض الأسطوري، القاربَ الأخير. بل «القارب الأوّل». رُبَّما لن يكون الموتُ الرحيلَ «الأخير». بل «الرحيل الأوَّل». سوف يكون عند بعض الحالمين المُتعمّقين الرحيلَ الحقيقي الأوَّل.

طبعاً، سُرعان ما تقف الشروحاتُ النفعيّة ضدَّ مفهوم الرحلة البحرية هذا. إذ نُريد دوماً أن يكون الإنسان البدائي حاذقاً بالفِطرة. نُريدُ دوماً أن يكون إنسانُ ما قبْلَ التاريخ قد حلَّ بذكاءٍ مشكلةَ بقائه. ونقبل، على الأخصّ، من دون صعوبة، أنّ المنفعة فكرةٌ واضحة، وأنَّها احتفظت على الدوام بقيمةٍ بديهية أكيدة ومُباشرة. والحال أنّ المعرفة النافعة هي سلَفاً معرفةٌ مُعقْلَنة. وعلى العكس، تصوُّرُ فكرةِ

(5) المصدر نفسه، ص 209.

بدائية بوصفها فكرةً نافعة، يعني السقوط في عقلنةٍ مُضلِّلة إلى حدِّ أنَّ المنفعة مفهومة في وقتنا الحاضر ضمن نظام منفعيٍ بالِغ الاكتمال، والانسجام، والمادّية، وانغلاقُه شديد الوضوح. ليس الإنسان، للأسف! عقلانياً إلى هذه الدرجة! لأنَّ اكتشافه للنافع لا يقِلُّ صعوبةً عن اكتشافِه للحقّ . . .

مهما يكُن من أمر، يظهر، في المُشكلة التي تشغلنا، إن نحن حلُمنا بها قليلاً، أن منفعة الإبحارِ ليست واضحة بما يكفي لِتُجبر الإنسان البدائي على أن يجوِّفَ قارباً. ولا يُمكِن لأيّ منفعةٍ أن تُسوِّغ الخطَر الهائل لِركوبِ البحر. وبُغية مُجابَهة المِلاحة، يجب وجود مصالِح هائلة. والحال أنَّ المصالِح الهائلة الحقيقية هي المصالِح الخيالية. إنَّها المصالِح التي نحلُم بها، وليست تلكَ التي نحسِبُها. إنّها المصالح الخرافية. فَبطَلُ البحرِ هو بطلُ الموت. والملاّحُ الأوّل هو أوَّل إنسانٍ حيٍّ كان شُجاعاً شجاعةَ ميْت.

كذلك فحين نُريد أن نُسلِّم بشَراً أحياءً للموت الشامِل، للموت الذي لا رجعةَ بعدَه، نتركهم للبحر. لقد اكتشفت السيدة ماري دِلْكُور، تحت التمويه العقلاني للثقافة التقليدية القديمة، المعنى الأسطوري لِلأطفال الشرِّيرين. كان يُتجَنَّب بِعناية، في كثيرٍ من الأحوال، أن يُلامِسوا الأرض. إذ قد يُلوِّثونها، ويُبلبلون خصوبتَها، ويُفشُون بالتالي «طاعونَهم». لِذا «يُحمَلون بأسرعَ ما يُمكِن إلى البحر أو إلى نهرٍ[6]». وماذا بالإمكان أن يُفعَل مع كائنٍ معتوه يُفضَّل ألا

(6) Marie Delcourt, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique*, bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liége; fascicule LXXXIII (Gembloux: Impr. J. Duculot; Liége: Faculté de philosophie et lettres; Paris: Droz, 1938), p. 65.

يُقتَل، ولا يُرادُ أن يُلامِس الأرض، إن لم يوضَع على الماء في قاربٍ مصيرُه الغرَق؟». أمّا نحنُ فَنَودُّ أن نرفع الشرْح الأسطوري الذي جاءت به السيدة دلكور درجةً إضافيّةً. إذن سنُفسِّر ولادةَ طفلٍ شرِّير بأنَّها ولادةُ كائنٍ لا ينتمي إلى الخصوبة الطبيعية لِـ«الأرض»؛ فَنُعيدهُ فوراً إلى عُنصره، إلى الموت القريب جدّاً، إلى موطن الموت الشامِل الذي هو البحر اللانهائي أو النهر الهادِر. لأنَّ الماءَ وحدَه يستطيع أن يُخلِي الأرض.

آنذاك يُسوِّغ هذا بأنَّه عندما يُلفَظُ أطفالٌ متروكون مثل هؤلاء في البحر، أحياء على الشاطئ، عندما «ينجُون من المياه»، يصيرون بسهولة كائنات خارقة. فعندما يُجاوِزون المياه، يُجاوِزون الموت. وآنئذٍ يستطيعون أن يخلقوا مُدُناً، ويُنقِذوا شعوباً، ويُعِيدوا صُنْعَ العالَم[7].

ألا إنَّ الموت رحيلٌ، والرحيلُ موت. «أن نرحل، يعني أن نموتَ قليلاً». الموتُ، هو حقّاً رحيلٌ، ولا نستطيع أن نرحلَ تماماً، بشجاعةٍ، ووضوحٍ، إلاّ بمُتابعة خطّ الماء، وتيار النهر العريض. فالأنهار كلُّها تصبُّ في نهر الأموات. ليس من موتٍ خارقٍ غير هذا. ليس سوى هذا الرحيل هو ما يُمكِن أن يكون مُغامرة.

إذا كانَ حقيقياً أن يُعَدَّ مَيتٌ، في اللاشعور، غائباً، فملاّح الموت هو وحده مَيتٌ يُمكِن أن نحلُم بِهِ بلا نهاية. ويبدو أنَّه سيكون

---

(7) صورة المُجاوزة ترتبط بـ «الماوراء». ليس هنا تقليدٌ غربيٌّ فقط. يُمكن أن نرى فيه مثالاً في التقليد الصيني، بالعودة إلى مقالٍ لِـ «فون إيرفين روسل». انظر: Erwin von Rousselle, *Das Wasser als mythisches Ereignis chinesischen Lebens*, in: *Die kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie*, Herausgegeben vom Psychologischen Club Zürich. . [Festschrift zum 60. Geburtstag von C. G. Jung] (Berlin: J. Springer, 1935).

لذِكراهُ على الدوامِ مُستقبَلٌ مَّا . . . بينما سيكون الميتُ الساكِنُ في المقبرة الكبيرة شديد الاختلاف. فالقبر، قياساً إلى هذا الأخير، هو أيضاً مسكنٌ، مسكنٌ يأتي الأحياءُ لِزيارته بِخشوع. إنَّ ميْتاً كهذا ليس غائباً تماماً. والنفس الحسَّاسة تدري هذا تماماً. تقول الفتاةُ، في شعر ووردوورث، نحن سبعةٌ، خمسةٌ على قيد الحياة، والإثنان الباقيان لا يزالان في المقبرة، وبإمكاننا أن نذهب لِلغزْل أو الخياطة، قُربَهما، ومعهما.

يرتبط بهؤلاء الذين ماتوا في البحر حلُمُ يقظةٍ آخر، حلُم يقظةٍ خاصّ. إنَّهم يتركون في القرية أراملَ لَسْنَ مثل الأُخريات، «أرامل بيضَ الجِباه» يحلُمنَ بقصيدةِ أوسيانو نوكس(*). لكنْ ألا يوقِف الإعجابُ بِأبطال البحر البُكاءَ أيضاً؟ أوَليسَ وراءَ بعض التأثيرات البلاغية أثرُ حلُمٍ صادقٍ في لعنات تريستان كوربيير[8] (Tristan Corbière)؟

وهكذا فالوداعُ على شاطئ البحرِ أكثرُ ضروبِ الوداعِ تمزيقاً، وأكثرها أدبيّةً معاً. لأنَّ شِعر الوداعِ يستغِلُّ أعماقاً قديمةَ للحلُم والبُطوليّ. ويوقِظ فينا، من دون شكٍّ، الأصداءَ الأكثرَ إيلاماً. ذلكَ أنّ أُسطورة الرحيل على الماء توضِّح جانباً كاملاً من نفسنا الليليّة. والانعكاساتُ، في نظرِ الحالِم، مُتَّصِلة بين هذا الرحيل والموت. والماءُ، في نظرِ بعض الحالِمين، هو الحركة الجديدة التي تدعونا إلى السفر الذي لم يتحقَّق إطلاقاً. هذا الرحيلُ المُتجسّد ينزعنا من مادّة الأرض. وعليهِ، يا لَها من عظَمةٍ مُدهِشةٍ يمتلِكها هذا البيت الشّعري لِبودلير، هذه الصورة المُباغِتة التي سُرعانَ ما تمضي إلى قلْب سِرِّنا الخفِيّ:

(*) Oceano Nox: قصيدة لفيكتور هيغو يُمجِّد فيها مغامرات البحّارة.

(8) Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, la fin.

أيُّها الموتُ، أيُّها البحَّار العجوز، لقد آنَ الأوان! فَلْنرفَعِ المِرساة![9]

IV

إذا أردنا حقاً أن نُعيد إلى المستوى البدائي القِيَم اللاشعورية المُتراكِمة كلَّها حول جنازاتٍ مُعيَّنة، من خلال صورة الرحيل على الماء، فسوف نُدرك على نحو أفضل دلالة نهر الجحيم وجُملةَ أساطير المأتَم المُجَاز. يُمكِن لعاداتٍ مُعقلَنة قَبْلاً أن تُحسِنَ عُهدةَ الأموات إلى القبر أو إلى المحرقة، بينما اللاشعور الذي يَسِمُه الماء، سوف يحلُم، في ما وراء القبر، وفي ما وراء المحرقة، برحيلٍ في البحر. بعد أن تُجاوِز النفسُ التُّراب، وبعد أن تجاوز النار، تصل إلى حافّة الماء. إذ يبغي الخيال العميق، الخيال المادّي، أن يكون للماء نصيبُه في الموت، فهو بحاجةٍ إلى الماء لِيحتفظَ للموتِ بمعنى الرحيل. نفهَم، انطلاقاً من ذلك، أنَّ على النفوسَ قاطبةً، من أجل أحلام يقظةٍ لا نهائية كَهذهِ، وأيّاً كان نوعُ المأتَم، أن تصعد في «مركبِ كارون». إنّها صورةٌ غريبة إنْ وجبَ أن نتأمَّلها دوماً بِعَينَي العقل الصافِيتَين. لكنَّها، على العكس، صورة مألوفة بين الصُّور، إنْ عرفنا مُساءلةَ أحلامنا! كثيرون همُ الشُّعراء الذين عاشوا في النوم إبحارَ الموتِ هذا: «رأيتُ دربَ رحيلِكَ! لن يفصِلنا النوم والموتُ وقتاً أطْوَل . . . اسمعْ! السيلُ الشَّبَحيُّ يخلِط هديرَه البعيدَ بالنسيم الهامِس في الغاباتِ المُترَعةِ بالموسيقى[10]». سوف نُدرِك، ونحنُ

(9) Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, la mort, p. 351.

(10) Percy Bysshe Shelley, *Oeuvres poétiques complètes de Shelley*, [3 vols., tr. par F. Rabbe; précédées d'une étude historique et critique sur la vie et les œuvres de Shelley (Paris: E. Giraud et cie, 1885-1887)], vol. 1, p. 92.

نعيش من جديد حلُمَ شيللي (Shelley)، كيف غدا «دربُ الرحيلِ»، رُويداً رُويداً، «السَّيلَ الشبَحيّ».

من جهةٍ أُخرى، كيف يُمكن أن نربِط أيضاً شِعراً جنائزياً بصُوَرٍ مُتباعِدة إلى هذا الحدّ عن حضارتنا، إذا لم تدعمْها قِيَمٌ لاشعورية؟ إنَّ استمرار فائدةٍ شعرية ومسرحية لِصورةٍ باليةٍ وزائفةٍ كهذهِ قد تخدِمنا في بيان أنَّ أحلاماً طبيعيةً، وتقاليدَ مُتعلِّمة تتَّحِد في عُقدةِ الثقافة. وبهذا الصَّدد يُمكِننا أن نصوغَ «عُقدةَ كارون». ليستْ عُقدة كارون شديدةً؛ حيث إنَّ الصورة فاقدَة اللون حالياً. وفي كثيرٍ من الأذهانِ المُثقَّفة، تتحمَّلُ العُقدةُ مصيرَ هذا الإرجاع بالِغِ الكَثْرة إلى أدبٍ مَيْت. لا يعود آنذاكَ سوى رمز. لكِنَّ ضعْفه، وزوالَ لونِه لا يزالانِ مُناسِبَين لنا لإشعارِنا بإمكانِ تَطابُقِ الثقافة والطبيعة.

فَلْنرَ أوّلاً في الطبيعة ـ أي في أساطير الطبيعة ـ تشكُّلَ صُور كارون التي ليس لها صِلَةٌ بالتأكيد مع الصورة التقليدية. تلكَ هي حالُ أسطورة مرْكب الأموات، وهي أُسطورة بألفِ شكل، لا تَني تتجدَّد في الفنِّ الشعبي. يُعطي عنها ب. سيبليو (P. Sébillot) هذا المثال: «كانت أُسطورة مركب الأموات واحدةً من أوائل الأساطير التي تأكّدت على شاطئنا: لا شكَّ في أنها كانت موجودة فيها قبل الغزو الروماني، وفي القرن السادس نقَلَها بروكوب (Procope) بِهذه الكلمات: صيادو بلاد الغال وساكنوها الآخرون مُقابِل جزيرة بروتانيو مُكلَّفون بأن يُمرِّروا فيها الأرواح، ولِهذا يُعفَونَ من الضرائب. في مُنتصَف الليل، يسمعون طرقاً على أبوابهم؛ فينهضون ويَجِدون على الشاطئ مراكبَ أجنبية لا يرَون فيها أحداً، ومع ذلكَ تبدو زائدة الحمولَة حدَّ أنها تكاد تغرَق، ولا ترتفع عن الماء إلاّ قَيدَ أُنمُلة، تكفي ساعة لِقطعِ هذه المسافة، مع أنَّه يَصعُب عليهم أن يقطعوها،

في مراكبهم الخاصّة، خلال ليلٍ كامل»[11].

استأنف إيميل سوفيستر (Emile Souvestre) هذه القصّة عام 1836: وهذا بُرهانٌ على أنَّ أسطورةً مثل هذه تتوسَّل التعبير الأدبي باستمرار، و«تهمُّنا». وهذا موضوعٌ أساسيّ يُمكِن أن يتَّخذ لَبوسَ كثيرٍ من التنوُّع. يضمن ثباته، مع الصُور الأكثر تنوُّعاً، واللامُتوقَّعة أبداً، لأنَّه يمتلك أصلَبَ الوحدات: «الوحدة الحلْميّة». وهكذا تعبُر باستمرار، في الأساطير البروتونية القديمة، قوارِبُ أشباح، وقوارب جحيم مثل بهلوان الجِبال الهولندي. وغالباً ما «تعود» أيضاً، القوارب الغارقة، وهذا بُرهانٌ على أنَّ القارِب بطريقةٍ مّا لصيقُ الأرواح. ها هيَ، من جهةٍ أُخرى صورةٌ مُلحَقة تكشف بما يكفي أصلَها الحلْمي العميق: «كَبُرَت هذه القوارب، حتّى إنَّ سفينةَ سواحل صغيرة صارت بعد سنوات عدّة بحجم سفينة صيد بِضاريتَين». هذا «النموُّ» الغريب مألوفٌ في الأحلام. وغالباً ما نجده في أحلام الماء؛ فبالقياس إلى بعض الأحلام، يُغذِّي الماء كُلّ ما يُشرِبُ. يجب تقريبها من الصُوَر الخيالية المُتكاثرة في قصّة إدغار بُو «المخطوطة التي وُجِدت في قارورة»: «إنّه لَشيءٌ إيجابي أن يوجَد بحرٌ تكبُر فيه السفينةُ نفسُها مثل جَسَد البحَّار، الحيّ»[12]. هذا البحرُ بحرُ الماءِ الحلْمي. ويُصادِف أنّه أيضاً، في قصّة بُو، بحرُ الماء المأتمي، بحر «الماء الذي لا يُزبِدُ»[13]. وفِعلاً، القارب الذي وسَّعته العصور، يقوده شيوخٌ عاشوا في أزمنةٍ مُغرِقةٍ في القِدَم. فَلْنقرأ ثانيةً هذه

---

(11) حرب القوط (*Guerre des Goths*)، ج 1، فصل 4، فقرة 20. انظر: Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, vol. II, p. 148.

(12) Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire, p. 216.

(13) المصدر نفسه، ص 219.

القِصّة، وهي من أكثر القِصص جمالاً، ولَسوف نعيشُ التنافُذَ بين الشِعر والأساطير. فهي تخرج من حلُم عميقٍ جدّاً: «يبدو لي في بعض الأحيان أنَّ الإحساس بالأشياء الّتي لا أجهلُها يخترِقُ ذهني مِثل وَمضٍ، ودائماً تختلِط بِظلال الذاكرة المُتموِّجة هذهِ، ذكرى أساطير أجنبيةٍ وعصورٍ سحيقة، لا تُشرَح»[14]. إنَّ الأساطيرَ هي التي تحلُم في نومنا...

ثمَّة أيضاً أساطير يعيش فيها «كارونات» موقّتون، وخصوصاً كارونات رغماً عنهم يبحثون عن وكيل. والحكمة الشعبية تنصح الملاّحين ألاّ يصعدوا مركباً مجهولاً. وينبغي ألاّ يُخشى من تنغيم هذه الحِيْطة بإعطائها معناها الأسطوري. وباختصار، القوارب العجيبة كلُّها، الفائضة في روايات البحر، «تنتمي إلى قارِب الأموات». يُمكننا أن نكون مُتأكِّدين تقريباً من أنَّ الروائي الذي يستخدِمها يمتلِك عُقدة كارون مخبوءة إلى حدٍّ مّا.

وعلى نحوٍ خاصّ، إنَّ وظيفة مُعَدٍّ[*] (Passeur) بسيط، بدءاً من لحظة إيجاد مكانها في عملٍ أدبي، تتأثّر على نحوٍ حتميٍّ تقريباً برمزية كارون. فمع أنَّه لم يُجاوِز إلا مُجرَّد نهر، فهو يحمل رمزَ الماوراء. إنَّ المُعَدِّي حارِسُ سِرٍّ خفيٍّ:

كانت نظراتُه الشائخةُ المُتعبَة

ترى الأقاصي المُضاءَة

تحت السماواتِ الباردة

---

(14) المصدر نفسه، ص 216.

(*) Passeur: مُعدّي، من يقوم بتعدية النهر الصغير بقارب بين ضفة وضفة.

حيث لا يَني يتناهى إليه الصوتُ الشاكي[15].

«يقول إيميل سوفيستر[16]: «فَلْنُضِفِ الجرائم المُرتكبة في مُلتقى المياه، ومُغامرات الحُبّ الروائية، واللقاءات العجيبة لِلقدّيسين، أو الحوريات أو الشياطين، ولَسوف نُدرِكُ كيف أنَّ قصّة المُعَدّين ... تُشكِّل واحداً من أكثر الفصولِ مأساويّةً في هذه القصيدة العظيمة التي طالما جمَّلَها الخيال الشعبي».

الشرق الأقصى، باعتباره مُقاطعة بروتانيا(*)، يعرِف مركب كارون. يُترجِم بول كلودل شِعرَ حورية الأموات المؤثِّر حين يعود، في الحياة الصينية، في الشهر السابع: «النايُ يفود الأرواح، ويجمعُها قرعُ الصَّنج مثل النحل ... على طُول حافّة النهر، تنتظر المراكبُ الجاهزة قُدومَ الليل». «ينطلِق المركبُ ويجنحُ، تاركاً في الحركة العريضة لِمسارِه خطّاً من نار: أحدُهم يبذُر مصابيحَ صغيرة. وَتغمِز ومْضاتٌ موقّتة، على مجرى الماء العريض، لحظةً وتخبو. وذراعٌ يُلامِس منها ضريح المياه، وهو يُمسِكُ بالمُزقةَ الذهبيةَ، وحُزمة النار التي تنصهِر وتلهَب في الدّخان: بَرْقُ النورِ الخُلّب، مثلَ أسماكٍ، يُغري المُبترِدين الغارِقين». وهكذا يُقلِّد العيدُ الحياةَ التي تنطفئ، والحياة التي تمضي في آنٍ معاً. الماءُ قبرُ النارِ والبشر. سوف يسمع الحالِمُ، في البعيد، حين يبدو أنَّ الليل والبحر أنجزا معاً رمزيَّة الموت، «نغمةَ المِزهَر الجنائزي، وضجيجَ الطبل الحديدي في

---

(15) Emile Verhaeren, *Les Villages illusoires*, le passeur.

(16) Emile Souvestre, *Sous les filets* [*scènes et moeurs des rives*, nouvelle édition (Paris: Michel Lévy-frères, 1857)], le passeur de la vilaine, p. 2.

(*) بروتانيا (Bretagne): شبه جزيرة فرنسية تقع ما بين بحر المانش والمحيط الأطلسي، سُميت بهذا الاسم بسبب استيطانها من قبل البريطانيين الإنجليز خلال عصر الإمبراطورية الرومانية.

الظلِّ الكثيف المُصطدِم بضربةٍ مُرعِبة»[17].

كلُّ ما في الموت من ثِقْل، مُتأثِّرٌ أيضاً بصورة كارون. القوارب المليئة بالأرواح توشكُ دوماً على الغرَق. إنَّها صورةٌ مُدهِشة حيث نشعر أنَّ **الموت** يخشى أن يموت، حيث لا يزال الغارِق يخشى الغرَق! الموت رحيلٌ لا ينتهي أبداً، وهو منظورٌ لا نهائيٌّ من المخاطِر. إذا كان الثقل الذي يكتظُّ بهِ القارب باهِظاً، فذلك لأنَّ الأرواح مُذنِبة. لأنَّ قارب كارون يمضي دائماً إلى جهنَّم. وليس فيهِ أيُّ نُوتيٍّ سعادةٍ.

هكذا سوف يصير قاربُ كارون رمزاً مُرتبِطاً بتُعْسٍ بشريةٍ لا يتداعى. سوف يُجاوِز عُصور الألَم. فكما يقول سانتين[18]: «كان القارب لا يزال يخدِم كارون حينما اختفى هو نفسه أمام حَميّات الورَع الأُولى (للمسيحية). صبراً! سيظهَر من جديد. أينَ سيحصُل هذا؟ في كُلِّ مكان . . . بدءاً من الأزمنة الأولى لكنيسة الغاليين، في أبرشيّة سان دوني، على ضريح داغومبير، كان هذا الملِك قد مُثِّلَ، أو بالأحرى مُثِّلَتْ روحُه، مجاوِزةً نهر الجحيم كوسيت (Cocyte) في القارب التقليدي؛ وفي نهاية القرن الثامن عشر، أعاد دانتي، بملء سطوتِه، كارون العجوز ليكون نُوتيَّ جحيمِه. بعدَه، وفي إيطاليا نفسِها، وتحديداً في المدينة الأكثر كاثوليكية، كان مايكل آنجيلو، وهو يعمل على مرأى من البابا . . . يُصوِّره في جداريَّته يوم القيامة في الوقت نفسه الذي كان يُصوِّر فيه الله، والمسيح، ومريم العذراء، والقدِّيسين.» ويختِمُ سانتين قائلاً: «لا جحيمَ مُمكِناً من دون كارون».

في أريافنا الواقعة في مُقاطعة شامبانيا، التي قليلاً ما تحلُم، قد نعثر، مع ذلك، على آثار النوتيّ العجوز. بعض القُرى لا تزالُ،

---

(17) Paul Claudel, *Connaissance de l'est*, pp. 35 sqq.

(18) Saintine, *La Mytholoie du Rhin et les contes de la mère - grand*, p. 303.

خارج الكنيسة، تُسدِّد له ضريبة «الأوبول»(*). وعشيّة الجنازة، يذهبُ أحد أقرباء الميت إلى العائلات كُلّها لِيدفَعَ «فَلْس الأموات».

وعلى الجُملةِ، يعثُر الإنسان العادي، والشاعر، ورسّام مثل دولا كروا، جميعاً في حلُمِهم على صورةِ دليلٍ يجب أن «يقودنا في الموت». فالأسطورة الحيّة تحت الشكل الملحميّ أُسطورةٌ بسيطة جدّاً مُرتبِطة بصورةٍ شديدة الوضوح. لذا فهي شديدة الصَّلابة. وحين يستأنِف شاعِرٌ صورةَ كارون، يُفكِّر بالموت تفكيرَه بالرحيل. يعيش من جديدٍ أكثر المآتم بدائيةً.

V

بدا لنا ماء الموتِ حتّى الآن «عُنصُراً مقبولاً». والآن سنجمعُ الصُّوَر التي يبدو لنا الموتُ فيها «عُنصُراً مرغوباً».

فعلاً يبلُغُ نداءُ العناصر من القوّةِ أحياناً حدّاً يستطيع عنده أن يخدمنا في تحديد نماذج لِلانتحار مُتميّزة للغاية. يبدو آنذاك أنَّ المادّة تُساعد في تحديد المصير البشري. لقد أحسنت السيّدة بونابرت بيانَ الحتمية المُزدوجة لِلمأساوي، أو، بتعبيرٍ أفضل، بيان الروابط اللصيقة التي توحّد المأساوي في الحياة والمأساوي في الأدب: «في الواقع، إنَّ جنس الموت الذي يختاره البشر، سواءٌ أكانَ في الواقع من أجل أنفُسِهم، من خلال الانتحار، أم في القصّة المُتخيَّلة من أجل أبطالِهم، لا تُمليه المُصادَفة أبداً، لكنَّه، في كلِّ حالٍ، مُحتَّمٌ نفسياً»[19]. بهذا الصدَّد تتولَّد مُفارقةٌ نودُّ أن نشرحَ رأينا فيها.

يُمكِننا القول، حتى من بعض الجوانب، إنَّ الحتميّة النفسية

(*) Obole: اسم وحدة نقديّة يونانية قديمة، والكلِمة تعني هنا عطيّة مُتواضعة.

(19) Marie Bonaparte, *Edgar Poe. Etude psychanalitique* [(Paris: Denoël et Steel, 1933)], p. 584.

أقوى في القصّة المُتخيَّلة منها في الواقع، لأنَّ وسائل الاستيهام في الواقع قد تنعدِم. أمَّا في القصَّة المُتخيَّلة فالوسائل والغايات تحت تصرُّف الروائي. لذلك يفوق عددُ الجرائم وحوادث الانتحار في الرواية عدَدها في الواقع. والمسرحية الدرامية، وخصوصاً تنفيذ المسرحية الدرامية، وما يُمكن أن نُسمّيه استدلاليّة الأدب المسرحي، يسِمُ إذاً الكاتب الروائي بِعُمق. فالروائي، شاء أم أبى، يكشِف عُمقَ وجودِه، مع أنَّه مُعطًى تماماً بالشخصيّات. يُحاوِل، عبَثاً، أن يستخدِم «واقعاً» كما يستخدِم شاشةً. هو الذي يعرِض هذا الواقع، وهو بخاصّةً الذي يُسلسِلُه. في الواقع، لا نستطيع أن نقولَ كُلَّ شيء، إذ تقفِز الحياة من حَلَقاتِ السلسلة وتُخبِّئ استمراريَّتها. أمّا في الرواية فلا وجودَ إلاَّ لِما نقول، إذ تُبيِّن الروايةُ استمراريّتَها، وتعرِض حتميَّتها. ولا يتجلّى عُنفوانُها إلا إذا كان خيالُ المؤلِّف شديدَ الحزم، وإلاّ إذا اكتشفَ الحتميّات القويّة التي تنطوي عليها الطبيعةُ البشريّة. فحين تتسارعُ الحتميّات وتتكاثر في المسرحية، يتكشَّف المؤلِّفُ من خلال العُنصُر المسرحي بأعمقَ ما يُمكِن.

مُشكلةُ «الانتحار» في الأدب حاسمةٌ في الحُكم على القِيَم الدرامية. على الرغم من كُلِّ الحِيَل الأدبية، تُسيء الجريمةُ عرضَ نفسِها على نحوٍ حميميّ. فهِيَ مُرتبطة بوضوح شديد بالظروف الخارجية. تتفجَّر تَفجُّرَ حدثٍ لا يتعلَّق دائماً بِطَبْع المُجرِم. على العكس، يتمثَّل الانتحار، في الأدب، مصيراً حميماً طويلاً. إنَّه، حرفيّاً، الموت الأكثر تنظيماً، وتحضيراً، وشموليّة. ويوَدُّ الروائي، فوق ذلكَ، أن يُشارِكَ **الكونُ** برُمَّته في انتحار بطَله. إذاً الانتحار الأدبي جِدُّ خليقٍ بأن يمنحَنا «خيالَ الموت». إنَّه يرتِّب صُوَر الموت.

لأوطان الموتِ الأربعة، ضِمن إطارِ الخيال، أتباعَها، ومُلْهِميها. فلنتوقَّف عن الانشغال بغير نداء المياه المأساوي .

الماء، مَوطِنُ الحوريّات الحيةِّ، وهو موطن الحوريّات الميتة

أيضاً. إنّه المادّة الحقيقية للموت النسائي الصِرف. بدءاً من المشهد الأوَّل بين هاملت وأوفيليا، يخرج هاملت من حلُم يقظته العميق، ويهمِس، متَّبِعاً بذلك قاعدة التحضير الأدبي للانتحار ـ كما لو كان كائناً إلهيّاً يُنبئ بالمصير: «ها هيَ أوفيليا الجميلة! يا حوريّةً في تضرُّعاتِكِ، تذكَّري ذنوبي كُلَّها»[20]. مُذَّاكَ، على أوفيليا أن تموتَ من أجل ذنوب الآخر، على أن تموت في النهر بهوادةٍ، من دون ضجيج. إنَّما حياتُها القصيرة حياةٌ مَيتةٍ. فهل هذه الحياة غير السعيدة شيءٌ آخر سوى انتظارٍ عبثيّ، سوى صدىً بائسٍ لِمُناجاةِ هاملت؟ إذاً تعالوا نرى على الفورِ أوفيليا في نهرِها[21]:

الملِكة

صفصافةٌ تكبُر وتنحني فوق جَدْولٍ

تُمرِّي أوراقها الفضيّة في المياهِ

ها هنا مَضتْ تَحتَ إكليلِ زَهرٍ مجنون

زهرةُ الربيعِ، والرُّغدةُ، والقُرّاصُ، وهذه الزهرةُ

التي في كلام رُعاتِنا الصريح تتلقّى

اسماً فظّاً، لكنْ بُنيَّاتُنا الحَيِيَّاتُ

يُسمِّينها رِجْلَ الذئب[22]. هناكَ، كانت تتشبَّث

---

(20) Wiliam Shakespeare, *Hamlet*, [traduit par Jules Derocquigny (Paris: Editions du trianon, 1925)], acte III, scène I.

(21) المصدر نفسه، فصل 4، مشهد 7.

(22) رجْل الذئب (Patte de loup) هو اسم الفراسيون المائي Lycope المعروف. مُترجمون آخرون يُعطُون نصيّاً التسمية الإنجليزية «أصابع البشر الأموات» (Dead Men's Fingers) ودلالتها الشرجية واضحة.

باغيةٌ أن تعلَق بالأغصان المنحنيةِ
بإِكليلها من الزهور، حين انكسرَ غُصنٌ شرّير
وعاجَلها مع أوسمتها البهيجةِ
ساقِطاً في الجدولِ الباكي. انبسطَ ثوبُها
وسنَدَها فوق الماءِ مِثل جِنيّةِ البحر؛
حينها راحت تُدندِنُ مقطوعاتِ ألحانٍ قديمة،
ولما لم تنتبِه إلى ضِيقها،
أو تصرَّفت مثل كائنٍ يعيشُ هناكَ
في بيئته الخاصة. لكنَّ هذا لم يَطُل.
في النهاية، ثيابُها المُثقَلةُ بما شرِبت
سحبت المسكينةَ وتلاشى غناؤها العَذْبُ
في منيَّةٍ مُوحِلة . . .

ليرتس

آه! ليس فيكِ إلا كثيرٌ من الماء، يا أوفيليا البائسة! كذلكَ
أمنع نفسي من البكاء. لكنْ هكذا خُلِقنا؛
الحياءُ عبَثاً يقول: على الطبيعةِ
أن تُتابع مجراها. عندما تَجُفُّ هذهِ الدموع،
سَيَسكُتُ ما هو أُنثى في داخلي . . .

يبدو لنا غيرَ مُفيدٍ أن نحسِب حِسابَ الحادِث، والجنون والانتحار في هذا الموت الروائي. فقد علّمنا التحليل النفسي، من جهةٍ أُخرى، أن نُعطي للحادِث دورَه النفسي. منْ يلعبْ بالنار يحترِقْ، يُريد أن يحترق، وأن يحرِق الآخرين. والذي يلعبُ مع الماء الغدَّار يغرَق، يُريدُ أن يغرَق. ومن جانبٍ آخر، يحتفِظ المجانين، في

الأدب، ببعض العقل ـ بما يكفي من الحزم ـ لِيلتحقوا بالمسرحية، لاتّباع قانون المسرحية. على هامش الحدَث، يحترمون وحدة الحدَث. إذاً سوف تستطيع أوفيليا أن تكون، في منظورنا، رمزاً للانتحار النسائي. حقّاً إنها مخلوقٌ وُلِدَ لِيموت في الماء، إذ ترى فيه، كما يقول شكسبير «بيئتها الخاصّة». الماء «عُنصُر» الموتِ الفتيِّ الجميل، الموت المُزهِر، وهو، في مآسي الحياة والأدب، «عُنصُر» موتٍ بلا كبرياء، بلا حِقدٍ، عُنصُر انتحارٍ مازوخي. الماء هو الرمز العضوي العميق للمرأة التي لا تعرِف إلاّ «بُكاءَ» آلامها، وبسهولةٍ «تغرق عيناها في الدموع». أمام الانتحار النسائي، يفهم الرجُل هذا الحزن المآتمي من خلال كلٍّ ما هو امرأةٌ فيهِ، مثل ليرتس. فيصير من جديد رجُلاً، ويصير «جافّاً» - عندما تَجُفّ الدموع.

هل من حاجةٍ إلى التشديد على أنَّ صُوَراً مفصَّلة بهذا الغِنى مثل صورة أوفيليا في نهرِها ليس فيها، مع ذلك، أيُ شيءٍ من «الواقعية»؟ لم يرَ شكسبير بالضرورة غارقةً «واقعية» تنزل في مجرى الماء. حيث إنَّ واقعيةً مثل هذهِ، بعيدةً عن أن توقِظَ صُوراً، قد تكبحُ بالأحرى التحليق الشِعري. فإذا تعرَّف إليه القارئ، الذي رُبَّما لم يرَ أبداً مَشهداً كهذا، وتأثَّر بهِ، على الرغم من ذلك، فَلأنَّ هذا المشهد ينتمي إلى موطن المُخيِّلة البدائية. إنّه الماءُ المحلوم بهِ في حياته الاعتيادية، ماء المُستنقع الذي، من تلقاء نفسه، «يتحوَّل إلى أوفيليا»، الذي يتغطّى، على نحوٍ طبيعي، بكائناتٍ نائمة، بكائناتٍ تتركُ نفسها للماء وتطفو، بكائناتٍ تموتُ بِهدوء. حينئذٍ، في أثناء الموت، يبدو أنَّ الموتى الطافِين يستمرُّون في الحلُم . . . في **هذيان 2** (*Délire II*)، عثر آرتير رامبو على هذه الصورة:

طَفْوٌ مُمتَقِعٌ

ومَفتونٌ، غارِقٌ مُتفَكِّرٌ، ينزِلُ أحياناً . . .

VI

سوف يحاوِلون عبَثاً أن يحمِلوا رُفاتَ أوفيليا إلى اليابِسة. حقّاً إنَّها، كما يقول مالارميه[23]، «أوفيليا التي لم تغرَق أبداً . . . حجرٌ كريمٌ مصونٌ تحتَ الأنقاض». لَسوف تظهر، خلال قرونٍ، للحالِمين والشُّعراء، طافيةً فوق ساقيتها، بِزهورها، وجُمَّتها المفروشةِ على الموج. وسوف تكونُ مُناسَبةً لِواحدٍ من أكثر المجازات المُرسَلة وضوحاً. سوف تصير خميرةً عائمة، وجُمَّةً فكّت المياهُ عُقدَتها. لكي نفهمَ جيّداً دَور التفصيل في حلُم اليقظة، علينا ألاّ نحتفِظ الآن إلاّ بِرؤية الجُمَّة العائمة. إذ سوف نرى أنَّها تُنشِّط بِمُفردها رمزاً كاملاً لِعِلم نفس المياه، وأنَّها تشرح تقريباً بِمُفردها عُقدةَ أوفيليا كاملةً.

لا تُحصى الأساطير التي تغسِل فيها سيِّداتُ الينابيع باستمرار شعورَهنَّ الطويلة الشقراء[24]. وغالباً ما يَنسَينَ أمشاطَهنَّ من الذهب أو العاج على الحافّة: «حوريّات نهر جيرس(*) ذواتُ شُعورٍ طويلةٍ وناعمةٍ كالحرير، ويستحمِمن بأمشاطٍ من الذهب»[25]. «نرى على ضفاف غراند بريير(**) امرأةً شعثاء الشَّعر، تلبس ثوباً أبيضَ طويلاً، غرِقَت فيهِ قديماً». كلُّ شيءٍ مُمَدَّد على سطح الماء، الثوب والجُمَّة؛ يبدو أنَّ التيّار يُنعِّم الشَّعر ويغسِلُه. فعلى حجارةِ المجازةِ يلعبُ النهر سلَفاً كَجُمَّةٍ حيَّة.

---

(23) Stéphane Mallarmé, *Divagations*, p. 169.

(24) Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, vol. II, p. 200.

(*) Gers: نهر فرنسي يعبر مجراه حوض الأكيتِن، وهو من روافد نهر الكارون.

(25) المصدر نفسه، ص 340.

(**) La Grande Brière: منطقة سبخية في مُقاطعة اللوار أتلانتيك في فرنسا.

أحياناً تكون جُمَّةُ حُوريةِ البحر وسيلةَ شُرورها. ينقل بيرانجيه ـ فيرو (Beranger-Féraud) قصَّة من منطقة لوزاس السُّفلى حيث حورية البحر، على حاجز الجسر «مشغولة بتمشيطِ شعرِها الفاتن. الويل للمُتهوِّر الذي كان يدنو منها، إذ يُعبَّأ في شعرها ويُرمى في الماء»[26].

لم تَقْوَ القِصَصُ الأكثر افتعالاً على نسيانِ هذا التفصيل المُبدِع للصورة. عندما تُلقي ترامارين (Tramarine)، المُكبَّلة بالهموم، في قصّة للسيدة روبير، بنفسها في البحر، تتلقَّفها على الفور حوريّات البحر ويُلْبِسنَها «ثوباً من السِّتْر الشفّاف، أخضر بحريّاً مصقولاً بالفضّة» ويَفكُكْنَ الجُمّة التي يجب أن «تهبط مُتموّجةً على صدرها[27]». يجب أن يعُوم كلُّ شيءٍ في الكائن البشري حتّى يعومَ هوَ نفسُه على المياه.

كما العهدُ دائماً في نِطاق الخيال، يُبرهِن عكْسُ الصورةِ على أهميّة الصورة، يُبرهِن على طابَعها الكامل والطبيعي. والحال أنّه يكفي أن تسقط ـ تسيلَ ـ جُمَّةٌ مفكوكةٌ على كتِفَين عاريتين حتّى ينتعِش من جديد رمز المياهِ كاملاً. إذ نقرأ، في القصيدة الرائعة، البطيئة، والبسيطة للغاية، «من أجلِ آني»، هذا المقطع:

هكذا يرقدُ بابتهاجٍ

---

(26) Laurent Jean Baptiste Bérenger-Féraud, *Superstitions et survivances étudiées au point de vue de leur origine et de leurs transformations*, 5 vols (Paris: E. Leroux, 1896), vol. 2, p. 29.

(27) Marie - Anne Robert (1705 - 1771), *Les Ondins*, conte moral, dans: *Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques; ornés de figures*, 39 vols. (Amsterdam; Paris, rue et hotel Serpente: [s. n.], 1787-1795), vol. 34, p. 214.

وقد غسَّله ألفُ

حلُم من معدن

آني ومن جمالِها

غارِقاً في حمّام

جدائل آني»[28] .

عَكْسُ عُقدة أوفيليا نفسُه محسوسٌ في رواية غابرييل دانونزيو *Forse che si, Forse che no*[29]. الخادِمةُ تُمشِّط إيزابيلاّ أمام مرآتها. وهنا نُشير، على عجَلٍ، إلى طفليّة المشهد الذي تُمشِّط فيه أيادٍ أجنبية عاشقةً مُضطرمةً وراضية مع ذلك. هذه الطفليّة تُتيح من جهةٍ أُخرى حلُم اليقظة العُقَدِي: «كان شعرُها ينسابُ، ينسابُ مَثلِ ماءٍ وئيدٍ، ومعه ألفُ شيءٍ من حياتها، مُشوّهٌ، مُظلِمٌ، قابلٌ للتغيُّر بين النسيان والتذكُّر. وفُجاءةً، فوق هذا الفيض. . ."فبِأيِّ سِرٍّ توحي جُمَّةٌ مشَّطتْها خادمةٌ بالساقية، والماضي، والوعي؟» «لماذا فعلتُ هذا؟ لماذا فعلتُ هذا؟ وبينما تبحث عن الجوابِ في داخِلها، كان كلُّ شيءٍ يتشوَّه، ويذوب، ويفيضُ أيضاً. كان مرور المِشط المُتكرِّر في كُتلةِ شَعرها كأنَّه تنغيمٌ مُستمِرٌّ منذ الأزل، ولا بُدَّ أنّه مُستمِرٌّ إلى ما لا نهاية. وكان وجهُها في عُمقِ المرآة يبتعِدُ فاقِداً ملامحَه، ثُمَّ يقترِبُ، عائداً من العُمق، ولم يعُد هوَ وجهها». يتَّضِح لنا أنَّ الساقية بأكملِها هنا مع هروبها اللامُنتهي، مع عُمقِها، مع مرآتها المُحوِّلة والمُتحوِّلة. إنَّها هنا مع جُمَّتها، مع الجُمَّة. بعد أن تأمَّلنا

---

(28) Edgar Allan Poe, *For Annie*, trad. Mallarmé.

(29) Gabriele D'Annunzio, *Forse che si, Forse che no*, [roman traduit de l'italien par Donatella Cross (Paris: C. Lévy, 1910)].

صُوَراً كهذهِ، نُقدِّر أن علم نفس الخيال لن يُباشَرَ ما دُمنا لم نُحدِّد بالتفصيل الصُّوَر الطبيعية الحقيقية. فمن خلال رُشَيمها الطبيعي، من خلال رُشيمها الذي تُغذِّيه قوَّةُ العناصر المادّية تتوالد الصُّور وتتجمَّع. الصُّور الأصلية تدفع إنتاجها بعيداً جدّاً؛ حتى لَتغدو معرفتُها عسيرةً؛ تجعلُ نفسَها بلا معالِمَ استناداً إلى إرادتها في التجديد. لكنَّ العُقدة هي ظاهرة نفسية يكفي أن يظهر ملمحٌ واحدٌ من أعراضها حتّى تتجلّى بأكملِها. فالقوّة المُنبثقة من صورةٍ عامَة تعيش من خلال ملمحٍ خاصٍّ من ملامحها، كافيةٌ بِمُفردها لإفهام الطابع الجُزئي لِعلم نفسِ الخيال الذي يُستغرَق في دراسةِ الأشكال. إذ إنَّ طرائق كثيرة من علم نفس الخيال، بسبب اهتمامها أُحادي الجانب الذي توليه لِمُشكلة الشكل، محكوم عليها ألاّ تكون إلاّ علومَ مُصطلَح أو تصوُّرٍ. وقلَّما تكون غير علوم «مُصطلَح مُصوَّر». وفي النهاية، الخيالُ الأدبي الذي لا يستطيع أنْ يتطوَّر إلاّ في نِطاقِ صُورةٍ، الذي يجب أن يُترجِم الأشكال سلَفاً، أكثرُ مُلاءمةً من خيال الرَّسم لِدراسة حاجتنا إلى التخيُّل.

فَلْنُشدِّد قليلاً على هذا الطابَع الحركي للخيال الذي نرجو أن نُسخِّر له دراسةً أُخرى. أمّا الموضوع الذي نُطوِّره، فيبدو جليّاً أنَّ شكلَ الجُمَّة ليس هو الذي يبعث على التفكير بالماء الجاري، بل حركتُه. فقد تكون الجُمَّةُ جُمَّةَ سحابةِ سماء؛ ما إن «تتموَّج» حتى تستقدِمَ بشكلٍ طبيعي صُورَتها المائية. هذا ما يحدث لملائكةِ رواية **سيرافيتا** (*Séraphîta*). «كانت تنبعث من جُمَّاتهم أمواجٌ من نورٍ، وكانت حركتُها تُثير ارتعاشاتٍ مائجةً شبيهةً بأمواجِ بحرٍ مُتألِّقة[30]». ونشعرُ، بالمُقابل، كم كان يُمكِن أن تبدو صُوَرٌ كهذه فقيرةً لو لم تكُن استعاراتُ الماء استعاراتٍ مُقوَّمةً بقوَّة.

---

(30) Honoré de Balzac, *Seraphīta*, p. 350.

هكذا يجب أن توحي جُمَّةٌ حيَّة، تغنَّى بها شاعِرٌ، بالحركة، بالموجةِ العابرة، بالموجة التي ترتعش. إنَّ «التموُّجات الدائمة»، هذه الخُوذة ذات الحلَقات المُنتَظمة، وهي تُثبِّتُ التموُّجات الطبيعية، تُعطِّل أحلام اليقظة التي كانت تودُّ أن تُثيرها.

كلُّ شيءٍ جُمَّةٌ على حافّة المياه: «كانت أوراقُ الشجر كلّهاُ التي تجذِبها رطوبةُ المياه تتركُ جُمَّتها تتدلّى فوقها»(31). ويغنّي بلزاك هذا الجوَّ الرَّطِب حيث الطبيعةُ «تُعطِّر من أجلِ زِفافِها جُمَّتها المُخضرَّة».

أحياناً يبدو أنَّ حلُم يقظةٍ مُفرِطاً في فلسفيّته سيعزِل العقدة. وهكذا فالقشّة التي تحملها الساقية هي الرمز الأبدي لِلامعنى قدَرِنا. لكنْ مع سُكُونٍ أقلَّ في أثناء التأمُّل، وحُزنٍ أكثرَ قليلاً في قلب الحالِم، سيعود الشبح إلى الظهور بأكمله من جديد. أوَليستِ الأعشابُ التي توقِفُها الأقصابُ جُمَّةَ ميتةٍ؟ إذ تتأمَّلُها لِيْليا في حُزنها المُتفكِّر وتهمِسُ: «لن نطفو حتّى مثلَ هذه الأعشاب الذابلة التي تعومُ هناكَ، حزينةً معلَّقةً، شبيهة بِجُمَّة امرأةٍ غارِقة»(32). يتَّضِح لنا إذاً أنَّ صورة أوفيليا تتشكَّل في أدنى فُرصة. إنَّها صورةٌ أساسية لِحلُم يقظة المياه:

عبَثاً سيلعبُ جول لافورغ (Jules Laforgue) دَور شخصيّة هاملت مُتحجِّرِ العاطفة: «أوفيليا، هذه ليست حياةً! أوفيليا أيضاً في جُرعةِ دوائي!»

أوفيليا، أوفيليا

جسَدُكِ الجميلُ على سطح المُستنقع

---

(31) المصدر نفسه، ص 318.

(32) George Sand, *Lélia*, p. 122.

إنَّه عِصِيٌّ عائمةٌ على جنوني القديم

لم نأكل، كما يقول، «من ثمرة اللاوعي» من دون مُخاطَرة. يبقى هاملت، في نظر لافورغ، الشخصيّة الغريبة التي صنعَتْ «دوائر في الماء، في الماء يعني في السماء». ذلكَ أنَّ الصورة المُركَّبة للماء، والمرأة، والموت، لا يُمكِنها أن تتبعثر[33].

ليست لمحة السُّخرية المرئية في صُوَر جول لافورغ استثنائية. فغي دو بورتاليس (Guy de Pourtalès)، يُدوِّن في كتابه **حياة فرانز ليزت**[34] أنَّ «صورة أوفيليا، الموصوفة بثمانيةٍ وخمسينَ قياساً، تُجاوز الذِّهن بـ«سُخريَة»». (والفنَّان نفسُه كتبَ الكلمة في رأس مقطوعةِ السريعة). ونتلقّى الانطباع نفسه، المُشدَّد عليه بقليلٍ من الخشونة، في حكاية سان ـ بول روّ (Saint-Pol Roux)، غاسِلةُ أحزانِيَ الأولى:

ذاتَ يوم ألقَتْ روحي بنفسِها في نهرِ الأوفيليات

والحال أنَّ هذا كان يحدُث في أزمنةٍ بالِغةِ السذاجة

. . . .

شَعرُ جبينها الأشقر(*) الطافي وقتاً

كَدلاّلةِ القِراءة إلى أنْ تُغلَقَ صفحتَا الماء . . .

. . . .

---

(33) Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, 16 éd., pp. 19, 24, 29, et 55.

(34) Guy de Pourtalès, *La Vie de Franz Liszt*, p. 162.

(*) في العبارة الفرنسيّة ... Les Maïs de son front صورة تقوم على تشبيهَين: تشبيه الشعر الأشقر بالذّرَة الصفراء، وتشبيه الجدائل الشقراء الطافيَة على الماء بدلاّلة القراءة Le Signet التي تُحدِّد رقم الصفحة، وحين تُرفَع تنغلق الصفحتان التي كانت بينهما.

على سُباتي الغريب تنسابُ بطونُ بجعات...

. . . .

يا أيَّتها الحمقاوات اللواتي يغرقْنَ في نهر الأُوفيليات![35]

تُقاوِم صورة أوفيليا حتّى مُركَّبها المأتمي الذي يعرف الشعراءُ الكبار كيف يمحونَه. على الرغم من هذا المُركَّب، يتَّخِذ الموشَّح الغنائي لبول فور[36] من جديد بعض العذوبة: «غداً، البيضاءُ الغارقةُ ستصعد من جديدٍ، ورديّةً مع طبطبات الصباح الرقيقة. سوف تُجدِّف أصواتَ أجراسٍ فضيّةِ الرنِّين. يا للْبحرِ اللطيف!»(*).

الموتُ يؤنسِن الموت ويمزج بعض الأصوات الواضحة في أكثر ضروبِ الانتحابِ صَمَماً.

في بعض الأحيان، تفيض العُذوبة، وتُعدِّل ظِلالٌ أمهرُ واقعيّةَ الموتِ إلى حدٍّ أقصى. لكنَّ كلِمةً عن المياه، كلمةً واحدة تكفي لتمييز الصورة العميقة لأوفيليا. وهكذا تهمِس الأميرة «مالين» في خَلوةِ حُجرتِها، وهي المسكونة بِحَدْسِ قدَرِها: «أوه! كم تصرُخ أقصابُ حُجرَتي!».

VII

يُمكِن لِعُقدة أوفيليا، مثل العُقَد الكُبرى المُشعرِنة كُلِّها، أن ترتقي إلى المستوى الكوني. حينذاك ترمز إلى وحدةِ القمر والبحر. إذ يبدو أنَّ انعكاساً شاسِعاً طافياً يُعطي صورةَ عالَمٍ بأكمله يذبُل ويموت.

---

(35) Saint-Paul Roux, [*Les Reposoirs de la procession*, vol. 3: *Les féeries intérieures*], pp. 67, 73, 74, et 77.

(36) Paul Fort, *Ermitage* (juillet 1897).

(*) هي قصيدة من مجموع أشعاره الذي طبع في 40 مجلداً بعنوان **الموشحات الفرنسية** (*Les Ballades françaises*) (1896 ـ 1958).

وهكذا فنرجس جواشيم غاسكيه(*)، يقطِف، عَبْر ظلالِ المياه ذاتَ مساءٍ ضبابي حزين، نجومَ السماء الصافية. وسَيُعطينا انصهار مبدأيْ صورةٍ يرتقيانِ معاً إلى المستوى الكوني، إذ تتَّحِد النرجسية الكونية بأُوفيليا الكونية، وهذا بُرهانٌ حاسِمٌ على اندفاعةِ الخيال التي لا تُقاوم[37]. «حدَّثني القمرُ. شَحِبتُ وأنا أحلُم بِحنانِ كلامه. قال لي مثل عَاشِق: «أعطني باقَتَكَ (الباقة المقطوفة من السماء الشاحبة). ومثلَ أوفيليا رأيتُه ذابلاً في ثوبه البنفسجيّ البسيط. وعيناه اللتان كانتا بلونِ الزهور الحامية الأنيقة، زائغتان. مددتُ له جُعبتي من النجوم. حينذاكَ فاح منه عِطرٌ فَوطبيعيّ. كانت سحابةٌ تترصَّدُنا . . .» لا شيءَ ينقُصُ مشهدَ عِشْق السماء والماء هذا، لا ينقُصُه حتّى الرقيبُ.

عندئذٍ القمرُ، والليل، والنجومُ، مثل كثيرٍ من الزهور، تُسقِطُ انعكاساتها على النَّهر. فَيبدو العالَم المليء بالنجوم، عندما نتأمّله في الماء، يسيرُ على غيرِ هُدى. تبدو الالتماعات التي تبرُق على سطح المياهِ مثلُ كائناتٍ لاعزاء لها؛ حتى إنَّ النور نفسَه مخدوعٌ، ومُتجاهَلٌ، ومنسِيّ[38]. في الظِلّ، «كان قد حطَّم ألَقَهُ. لقد سقط الثوبُ الثقيل. أوه! يالأُوفيليا الحزينة شديدة الهُزال! لقد غاصت في النهر. وكما مضتِ النجومُ يوماً، مضتْ مع تيّار الماء. كنتُ أبكي وأمدُّ لها ذِراعيَّ. نهضتْ قليلاً، بِرأسها الهزيل، إلى الخلْف، لأنَّ شَعرها الحزين كان يجري مع الماء، وبِصوتٍ لا يزالُ يوجِعُني، همست لي: «أنت تعرف مَن أكون، أنا. أنا عقلُكَ، عقلُكَ، أنتَ تعلَمُ، وأنا ماضيةٌ، أنا ماضيَة. . .» وللحظةٍ، على الماء، رأيتُ أيضاً قدَمَيها الشبيهَين نقاءً وأثيريّةً بقَدمَي بريمافيرا . . . اختفيا، وجرى

(*) شاعر، صديق الرسام بول سيزان (1873 ـ 1922).

(37) Joachim Gasquet, *Narcisse* [(Paris: Librairie de France, 1931)], p. 99.

(38) المصدر نفسه، ص 102.

هدوءٌ غريبٌ في دمِي. . .». ها هيَ اللُّعبة الحميمة لِحلُم يقظةٍ يَقرِنُ القمرَ بالماء ويُلاحِق قصَّتَهُما على طولِ التيّار. إنَّ حلُمَ يقظةٍ كَهذا يُحقِّق في القوَّة الكاملة للكلِمة سوداويةَ الليل والنَّهر. يؤنسِن الانعكاسات والظّلال. يعرف مأساتها، وعذابها. حلُم اليقظة هذا يُشارِكُ في معركة القمرِ والغيوم. يمنحهُما إرادة النضال. يُسنِد الإرادة إلى كلّ الاستيهامات، لِكُلِّ الصُّور التي تتحرَّك وتتنوَّع. وحينما تأتي الراحةُ، حينما تقبل كائناتُ السماء حركاتِ النهر البسيطة والوشيكة، حلُم اليقظة الهائل هذا يحسَبُ القمرَ جسَداً مُعذَباً لاِمرأةٍ مَخُونة، فيرى في القمرِ المُعتدَى عليهِ أوفيليا شكسبيريّة.

هل ثمَّة حاجةٌ للتشديد، كرّةً أُخرى، على أنَّ ملامحَ صورةٍ كهذه ليست على الإطلاق من أصلٍ واقعيّ؟ لقد أنتجَها الإسقاطُ النفسي للكائن الحالِم. ولا بُدَّ من ثقافةٍ شِعريّةٍ قويّة للعثور على صورةِ أوفيليا في القمر الذي تعكِسُه المياه.

طبعاً، ليست رؤية جواشيم غاسكيه استثنائية. فقد نرى معالِمَها عند مُختلَف الشُّعراء. فَلْنُلاحِظ مثلاً هذا الطابَع القمَري في أوفيليا جول لافورغ: «يتكئ لحظةً على النافذة، مُشاهِداً البَدرَ الذهبيَّ يتمرّى في البحر الهادئ، ويُلوِّي فيه عموداً مُحطَّماً من مخملٍ أسود، وسائلٍ ذهبيٍ، عجيبٍ، ولا غايةَ لهُ.

«هذه الانعكاسات على الماء الاكتئابي . . . هكذا عامتْ أوفيليا القدِّيسة والملعونة طيلةَ الليل . . .»[39].

يُمكننا كذلكَ أن نُفسِّر **برُيج الميتة** (*Bruges la morte*) لِجورج رودانباخ على أنَّها من قبيل أَوْفَلَة مدينة كاملة (أي تصوّرها على مثال أوفيليا (Ophélisation)). فَمِن دون أن يرى الروائيّ في حياته مَيْتةً

(39) Laforgue, *Moralités légendaires*, p. 56.

طافيةً على القنوات، تستحوذ عليه الصورة الشكسبيرية. «في عُزلةِ المساء والخريف هذهِ حيث كان الهواء يكنِسُ الأوراقَ الأخيرة، شعَر كما لم يشعُر أبداً برغبةٍ في أن يرى حياته تنتهي، وبالتلهُّف إلى القبر. كان يبدو أنَّ مَيتةً استطالت في دوراتٍ على روحه، وأنَّ نصيحةً أتت من الجُدران القديمة إليه، وأنّ صوتاً هامِساً صعَد من الماء ـ الماء امتثل أمامه كما امتثل أمام أوفيليا، هكذا كما يحكي حفّارو القبور عند شكسبير»[40].

ليس ممكناً، في نظرنا، أن نُدرج تحت الموضوع نفسِه صُوَراً كثيرة التنوُّع. ولئن كان لا بُدَّ من الاعتراف لها بوحدةٍ أكيدة، لئن كان اسم أوفيليا يعود إلى الشفاه في الظروف الأكثر تبايُناً، فذلكَ لأنَّ هذه الوحدة، كما اسمها، رمزُ قانون عظيم للخيال. إذ يجد خيالُ التَّعْسِ والموتِ في مادّة الماء صورةً مادّيةً قويّةً وعفوية بِوجهٍ خاصّ.

وهكذا فالماءُ، عند بعض الأرواح، يحوي الموتَ حقّاً في ماهيّته. وهو يتّصِل بِحلُم يقظةٍ فيهِ الرُّعبُ بطيءٌ وهادئ. في المرثية الثالثة، عاشَت ريلك (Rilke)، على ما يبدو، رُعبَ المياه المُبتسِم، الرُّعب الذي يبتسم الابتسامة الحنونة لأمٍّ محزونة. حيث إنَّ لِلموتِ في ماءٍ هادئ ملامحَ أُمومية. والرُّعبُ المُريحُ «ذائبٌ في الماء الذي يجعلُ الرُّشَيم الحيَّ خفيفاً»[41]. ها هنا يخلِط الماءُ رموزَه المُتناقضة، رموزَ الولادة، ورموزَ الموت. إنّه ماهيّةٌ مُفعَمةٌ بالتذكُّر المُبهَم وأحلام اليقظة التنبؤية.

---

(40) Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte* ([Paris]: Flammarion, [s. d.]), p. 16.

وانظر أيضا السراب (*Le Mirage*)، مشهد 3، شبح جانمييف يقول للحالم: «في مجرى القنوات القديمة، كنتُ أوفيلياكَ...».

(41) Rainer Maria Rilke, *Les Elègies de Duino*, trad. et comment. par J. F. Angelloz [(Paris: P. Hartmann, 1936)], p. 25.

حينَ يُستغرَق حلُم يقظة، حين يُستغرَق حلُمٌ في الماهيّةِ، يتلقّى منه الكائنُ بأكملِه ديمومةً غريبة. فالحلُم ينام. الحلُم يستقِرّ. يميلُ إلى المُشاركة في الحياةِ الوئيدةِ الرتيبة للعُنصر. وما إن يجِدُ عنصُره حتّى يصهر فيه صُوَره كلّها. يتجسّد، «يَتكَوْنَن». لقد ذكَّر ألبير بيغان (Albert Beguin)، بأنَّ التركيب الحلُمي الحقيقي، في نظرِ كاروس، إنّما هو تركيبٌ في العُمقِ حيث الكائن النفسي يندمِج بواقع كونيّ[42]. والماء، في رأيِ بعض الحالمين، كَوْنُ الموت. حينذاكَ يكونُ «التحوُّل إلى أوفيليا مادّياً»، والماءُ ليليّاً. في جِوارِه كُلُّ شيءٍ خاضِعٌ للموت. إذ يُفضي الماء إلى قُوى الليل والموتِ كُلّها. وهكذا فالقمر، في رأي باراسيلز (Paracels)، يُشبع ماهيةَ الماءِ بتأثيرٍ ضارّ. إذ يبقى الماءُ المُعرَّضُ طويلاً لإشعاعاتِ القمر ماءً مسمُوماً[43]. لا تزال هذه الصُور الماديّة، بالغة القوّة في فِكْر باراسيلز، حيَّةً في أحلامِ اليقظة الشِعرية في أيامنا. يقول فيكتور - إيميل ميشليه[44] (Victor-Emile Michelet): «يمنح القمرُ لِلذِين يؤثِّر فيهم طعْمَ ماءِ نهرِ الجحيم (ستيكس)». لا نتخلّص أبداً من أننا حلُمنا في جِوارِ ماءٍ نائم . . .

VIII

إذا كانت كلُّ أحلام اليقظة اللامُنتهيَة للمصير المأتمي،

---

(42) Albert Beguin, *L'Ame romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (Paris: José Corti, [s. d.]), p. 140.

(43) Heinrich Bruno Schindler, *Das magische Geistesleben. Ein Beitrag zur Psychologie* (Breslau: [n. pb.], 1857), p. 57.

(44) Victor-Emile Michelet, *Figures d'évocateurs: Baudelaire ou le divinateur douloureux, Alfred de Vigny ou le désespérant, Barbey d'Aurevilly ou le croyant, Villiers de l'Isle-Adam ou l'initié* (Paris: E. Figuière, 1913), p. 41.

والموت، والانتحار، مُرتبطةً بالماء ارتباطاً جِدَّ قويٍّ؛ فَينبغي ألاّ نندهِش من أن يكون الماءُ، في منظورٍ كثيرٍ من الناس، السَّوداويَّ بامتياز. لِنقُل بعبارةٍ أفضل، مُستخدِمين تعبيراً لِهويسمان، الماءُ هو «العُنصُر المولِّد للسوداوية». والماء المولِّد للسوداوية يُوجِّه مؤلَّفاتٍ كاملة مثل مؤلَّفات رودانباخ، وبُو. فسوداوية إدغار بُو لا تتأتّى من سعادةٍ مُحلِّقة، وعاطفةٍ مُتوهِّجة أحرقَتْها الحياة. بل تتأتّى مُباشرةً من «تعاسةٍ ذائبة». سوداويَّتُه مادِّيةٌ حقّاً. يقول في موضعٍ مّا: روحي، روحي كانت موجةً راكدة». لامارتين أيضاً، عرف أن الماء، في عواصِفه، «عنصرٌ مُتألِّم». لقد كتبَ من مسكنِه مُقابِل بُحيرةِ جنيف، بينما كانت الأمواجُ تبصُق زَبَدها على نافذته: «لم أدرُس في حياتي ضروب همسِ المياهِ، ونحيبِها، وغضبِها، وعذابِها، وأنينِها، وتموُّجِها كما درستها خلال هذه الليالي والنهارات الفائتة وأنا وحيدٌ في مُجتَمعٍ بحيرةٍ رتيب. كان يُمكِنني أن أكتُب قصيدةَ المياه من دون أن أُهمِل منها أدنى علامة[45]. كانت هذه القصيدة، كما نُحِسُّ، يُمكِن أن تكون مرثيّة. يكتبُ لامارتين أيضاً في مكانٍ آخر: «الماء هو العنصُر الحزين[*] (Super flumina Babylonis sedimus et flevimus). لماذا؟ ذلكَ أنَّ الماءَ يبكي مع الناسِ جميعاً»[46]. وحينما يكون القلبُ حزيناً، يتحوَّل ماءُ العالَم كُلُّه إلى دموع: «غطَّستُ

(45) Alphonse de Lamartine, *Les Confidences*, p. 306.

(*) مقطع جميل من المزامير في **الكتاب المقدس**، صار موضوعة متكررة في القطع الموسيقية الكلاسيكية لدى العديد من الموسيقيين الكبار (على أنهار بابل هناك جلسنا. بكينا أيضاً عندما تذكرنا صهيون. على الصفصاف في وسطها علقنا أعوادنا. لأنه هناك سألنا الذين سبونا كلامَ ترنيمة ومعذبونا سألونا فرحاً قائلين رنّموا لنا من ترنيمات صهيون. كيف نرنّم ترنيمات في أرض غريبة. . . . .). انظر: **الكتاب المقدس**، «مزامير،» مزمور 137، الآيات 1 ـ 5.

(46) Lamartine, Ibid., p. 60..

كأسي القرمزية في الينبوع الذي كان يغلي، فامتلأت بالدموع»[47].

لا شكَّ في أنَّ صورةَ الدموع سوف تُراوِد الذِهنَ ألفَ مرَّةٍ لكي نشرح حُزنَ المياه. لكنَّ هذا التقريب ليس كافياً، ولكي نُنهي، نبغي الإلحاح على أسبابٍ أعمق من أن تطبع بِشرِّها الحقيقي ماهيةَ الماء.

الموت موجودٌ في الماء. وقد استحضرنا، حتى الآن، صُوَر الرحيل المأتمي بشكلٍ خاصّ. الماء يحمِل إلى البعيد. الماءُ يمضي كالأيّام. غير أنَّ حلُمَ يقظةٍ آخر يتربَّص بنا ويجعلنا نُدرِك ضياعَ كِياننا في البعثرةِ الشاملة. إذ إنَّ لِكُلِّ عنصرٍ انحلالَه الخاصّ، فلِلتُّراب غُبارُه، وللنار دُخانُها. الماءُ ينحلُّ انحلالاً كاملاً. يُساعِدنا على أن نموتَ موتاً شامِلاً. ها هيَ مثلاً أُمنية فاوست في المشهد النهائي من مسرحية **فاوست** لِكريستوفر مارلو[48]: «يا روحي، تحوَّلي إلى قطراتِ ماءٍ صغيرة، واسقُطي في المُحيط، وَضِيعي إلى الأبد».

في بعضِ الأوقات، يُصيبُ انطباعُ الانحلال هذا النفوسَ الأكثر صلابةً، وتفاؤلاً. هكذا عاش كلودِل[49] هذه الأوقات حيث «لم تَعُدِ السماءُ إلا ضبابَ الماء وفضاءه . . .» وحيث «كلُّ شيءٍ مُنحلٌّ»، إلى حدّ أننا قد نبحثُ حولَنا عبثاً «عن ملمحٍ أو عن شكل». «لا شيء، في الأُفق، إلاّ توقُّفُ اللون الأكثر قَتاماً. فمادّة كلِّ شيءٍ مجموعة في ماءٍ واحد، مُماثِلٍ لِماءِ هذه الدموع التي أُحِسُّ بها تسيل على خدّي». وأَنْ نعيشَ بالضَّبط تتِمَّة هذه الصُّوَر، يعني أنَّه سوف يكون لدينا مثالٌ عن تكثيفها وتجسُّدها المُطَّرِد. إنّ انحلال المنظر في المطر هو ما ينحلُّ أوَّلاً؛ إذ تذوب الملامحُ والأشكال. لكنَّ العالَم كلَّه

(47) Edgar Quinet, *Ahasvérus*, p. 161.

(48) Christopher Marlowe, *Faust*, trad. Rabbe.

(49) Paul Claudel, *Connaissance de l'est*, pp. 257-258.

يتجمَّع رُويداً رويداً في مائه. أخذتْ مادّةٌ واحدة كُلَّ شيء، «كلُّ شيءٍ مُنحلٌّ».

إلى أيِّ عُمقٍ فلسفي يُمكِن أن يصِلَ شاعرٌ يقبل درسَ حلُم اليقظة الشامل، سوف نحكُم على هذا إن نحنُ عِشنا من جديد هذه الصورة الباهرة لِبول إيلوار:

كنتُ مِثلِ مركبٍ يغرَقُ في الماءِ المُغلَق،

مِثلِ مَيتٍ لم يكُن لي سوى عُنصرٍ وحيدٍ.

الماءُ المُغلَق يأخذ الموت في حُضنِه. الماءُ يجعلُ الموتَ أصليّاً... الماءُ يموتُ مع الموتِ في ماهيَّته. الماءُ آنذاكَ «عدَمٌ مادِّي». وليس بِمُستَطاعنا المُضيُّ بعيداً في القنوط. فَفي نظرِ بعضِ الناسِ، «الماءُ مادّةُ القنوط».

الفصل الرابع
المياهُ المُركَّبة

لا تُطبِّق أبداً على الحقيقة العينَ
وحدَها، لكِنْ طبِّق، من دون تحفُّظ، هذا كُلَّه
الذي هو أنتَ.

بول كلودِل[1].

حتّى لو فضَّلَ الخيال المادّي، خيالُ العناصر الأربعة، عُنصُراً مُعيَّناً، فهو يَوَدُّ أن يلهو مع صُوَرِ تنسيقاتِها كلها. حيثُ يجب أن يؤثِّر عُنصُره المُفضَّل في كُلِّ شيء، يجب أن يكون ماهيّة عالَم كامل. لكنْ، على الرغم من هذه الوحدة الأساسية، يبغي الخيالُ المادّي الاحتفاظ بحقيقة الكون. ومفهومُ التنسيق مُفيدٌ لِهذه الغاية. فبينما يحتاجُ الخيال الصُّوري إلى «التركيب»، يحتاج الخيال المادّي إلى «التنسيق».

الماءُ هو، على نحوٍ خاصّ، العُنصر الأنسب لإجلاءِ موضوعات تنسيق القُوى. إنَّه يتمثَّلُ كثيراً من الموادِ: يجذِب إليه

(1) Paul Claudel, "Le Porc," dans: *Connaissance de l'est*, p. 96.

كثيراً من الماهيَّات! ويتلقّى بالسهولة نفسِها الأشياءَ المُتضادَّة، مثل السُّكَّر والمِلْح. يتشرَّبُ بِكُلِّ الألوان، والطُّعوم، والروائح. مِن هنا نُدرِكُ أنَّ ظاهرة ذَوَبان الأشياء الصُّلبة في الماء هي واحدةٌ من الظواهر الأساسية لهذه الكيمياء الشّعبية التي تظلُّ كيمياء المعنى العامّي، بينما هيَ، مع قليلٍ من الخيال، كيمياء الشُّعراء.

كذلكَ يدوم افتتانُ المُشاهِدِ الذي يَجِبُ تأمُّلَ تنسيق الموادِّ المْتنوّعة عندما يُصادِف سوائلَ غير قابلةٍ لِلمزج. ذلكَ أنَّ السوائل كُلَّها، بالنسبة لحلُم اليقظة المُجسِّد، مياه، فكلُّ ما يجري ماء، والماءُ هو العنصر السائل الأوحد. والسيولةُ هي تحديداً الميزة الأصلية للماء. يقول أحدُ الفيزيائيين الحَذِرين، مثل مالوان (Malouin)، في القرن الثامن عشر أيضاً: «الماءُ هو السائلُ الأكثرُ كمالا، ومنه تأخذ السوائلُ سيولَتها»[2]. إنّه تأكيدٌ من دون بُرهانٍ يُحسِنُ بيانَ أنَّ حلُم اليقظة ما قبل العِلمي يسلُك مُنحدَر حلُم اليقظة الطبيعي، حلُمَ اليقظة الطُّفولي. مثلاً، كيف يُمكِن ألاّ يستحسن الطِّفلُ مُعجزةَ سِراج الليل؟ فالزيتُ يطفو! الزيتُ الكثيفُ مع ذلك! ثُمَّ ألا يُساعِدُ الماءُ على الاحتراق؟ إنَّ كُلَّ الأسرار الخفيّة تتجمَّع حول شيءٍ مُدهِش، وينبسِطُ حلُم اليقظة في الاتِّجاهات كُلِّها حالما يجِدُ انطلاقاً.

كذلكَ تُستخدَم حوجلَة العناصر الأربعة في الفيزياء الأصليّة مثل لُعبةٍ مُتفرِّدة. فهي تحتبِسُ أربعة سوائل غير قابِلة للمزج، تتراكَب بحسَب الكثافة، وبالتالي تُضاعِف إيضاحَ سِراجِ الليل. «حوجلةُ العناصر الأربعة هذه» يُمكِن أن تُعطي أحسن مثالٍ لِتمييزِ ذِهنِ ما قبلَ عِلمي من ذهنٍ حديث، ويُمكنها أن تُساعدنا على أن نكتشِف أحلام

(2) [Paul Jacques Malouin, *Chimie médicale*, 1755], t. 1. p. 63.

يقظة فلسفية عديمة الجدوى. العقْلنة، في العقل الحديث، تتِمُّ مُباشرةً. فهو يعلَم أنَّ الماء سائلٌ من جُملةِ سوائلَ كثيرةٍ، ويعلَم أنَّ كُلَّ سائلٍ يتميَّز من خلال كثافته. ويكفيهِ اختلاف كثافة السوائل غير القابلة للمزج لِشَرح الظاهرة.

أمّا العقل ما قبل العلمي، فَعلى العكس، يهرُبُ من العِلم باتِّجاه الفلسفة. فنحنُ نقرأ مثلاً، بخصوص حوجلة العناصر الأربعة، في لاهوتيّة الماء لِفابريسيوس (Fabricius) - وهو كاتبٌ سوف نستشهِد به مرَّاتٍ عِدَّة لأنَّ كتابَه مثالٌ مقبولٌ عن هذهِ الفيزياء المحلوم بها التي تخلِط بالتعليم الإيجابي لِواحدٍ مثل باسكال أكثر التُرُّهات لا معقوليّة: «هذا ما يُعطينا مشهداً مُريحاً بِقدْر ما هو عام، لأربعة سوائل مُتباينة الأوزان والألوان، لم تبقَ مُختلِطة بعد أن خُضَّت معاً» لكنْ ما إن نضع الوعاء «حتّى نرى كُلَّ سائلٍ يبحث عن مكانه الطبيعي ويستعيدُه. الأسود الذي يُمثِّل التُّراب، يمضي إلى القاع، والرمادي يأخذ مكانَه، على الفورِ، فوقه، لِيَسِم الماء؛ بينما السائل الثالث، وهو الأزرق، يأتي بعدَهما ويُمثِّل الهواء. وأخيراً، يلتحِق السائل الأخفّ، الأحمر كالنار، بالأعلى»[3]. يتَّضِح لنا إذاً أنَّ تجربة مزخرَفة قليلاً، ما كان ينبغي أن توضّح إلاّ قانوناً أصليّاً لِعِلم توازُن السوائل، تُقدِّمُ ذريعةً للخيال الفلسفي لكي يتخطّى حدود التجربة. أي أنَّها تُعطي صورة طفوليّة عن مذهبِ العناصر الأربعة الأساسية. ما

(3) Johann Albert Fabricius, *Théologie de l'eau, ou essai sur la bonté, la sagesse et la puissance de dieu, manifestées dans la création de l'eau*, traduit de l'allemand de Mr. Jean Albert Fabricius...; avec de nouvelles remarques communiquées au traducteur (Paris: Chaubert, 1743).

غالباً ما كان يتم الاستشهاد بهذا الكتاب في القرن الثامن عشر والترجمة الأولى له غفلة من أي اسم. أما الترجمة الثانية فهي تحمل اسم المؤلف.

يعني حبْسَ الفلسفة القديمة بِرُمَّتها في قُمْقُم.

لكنَّنا لن نُلِحَّ على هذه الألعاب العِلميّة، على هذه التجارب مُفرِطة الزخرفة، التي بوساطتها تُحصَّن غالباً طفليّة ثقافيّة علميّة زائفة نَنشرُها في مدارِسنا. لقد كتبنا كتاباً كاملاً لِنحاوِل أن نفصِل شروط حلُم اليقظة عن شروط الفِكر[4]. ومُهِمَّتنا الحالية مُعاكِسة، إذ نُريدُ أن نُبيِّن كيف ترتبِط الأحلام بالمعارف، نُريد أن نُبيِّن عمَل التنسيق الذي يُحقِّقه الخيال المادِّي بين العناصِر الأساسيّة الأربعة.

II

ثمَّة ملمحٌ مُدهِش على الفَور: هذه التنسيقات المُتخيَّلة لا تُوحِّد سوى عُنصرَين، ولا تُوحِّد ثلاثة أبداً. الخيال المادِّي يوحِّد الماء والتراب، يوحِّد الماءَ وضِدَّه النار، ويرى أحياناً في البُخار والضباب اتِّحادَ الهواء والماء. لكنْ لا نرى أبداً، في أيِّ صورة «طبيعية»، تَحقُّق الاتِّحاد المادِّي الثُّلاثي للماء، والتراب، والنار. أو بالأحرى، ليس بإمكانِ أيِّ صُورةٍ أن تستقبل العناصرَ الأربعة. قد يكون تَراكُماً مثل هذا تَناقُضاً لا يحتمِله خيال العناصِر، خيالٌ مادِّي يحتاج دوماً إلى أن يصطفي مادّة، وأن يحتفِظ لها في كُلِّ أشكال التنسيق بالأفضليّة. يُمكِننا، إذا ما ظهرَت وحدةٌ ثُلاثيّة، أن نكون مُتأكِّدين من أنَّ الأمر لا يتَّصِل إلاّ بصورةٍ مُفتعَلة، إلاّ بصورة مُكوَّنة من أفكار. لأنَّ الصُّور الحقيقية، صُوَر حلُم اليقظة، تكون إمَّا مُفرَدة، وإمّا ثُنائية. يُمكِنها أن تحلُم داخل رتابةِ الماهيّةِ. وإذا ما رغِبت في التنسيق، فيكون تنسيقَ عُنصرين اثنين.

---

(4) Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique, contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (Bourges: Impr. A. Tardy; Paris: J. Vrin, 1938).

هُناكَ سببٌ حاسِمٌ لِهذا الطابَع الثنائي لِمزج الخيال المادِّي للعناصر: ذلك أنَّ هذا المزجَ دوماً تزاوُج. وفعلاً، ما إنْ تتَّحِد ماهيَّتان، وتنصهِر إحداهما بالأخرى، حتّى تتبادلا علاقةً جنسيّة. فَأنْ تكونَ مادَّتانِ، في نسَق الخيال، مُتضادَّتَين، يعني أنَّهما من جِنسَين مُتضادَّين. وإذا تمَّ مزْجُ مادَّتين أُنثويَّتَي النزعة، كالماء والتُّراب، إذن! تتحوَّل واحدةٌ منهما إلى ذكَر «لِتُهيمِن» على شريكتها. بِهذا الشرط الأوحد، يكون التنسيقُ متيناً ودائماً. بهذا الشرط الأوحد يكون التنسيقُ المُتخيَّل «صورةً واقعية». ففي نِطاقِ الخيال، كُلُّ اتحادٍ زواج، وليس هُناكَ زواجُ ثلاثة.

سندرُس الآن، باعتباره مَثالاً على ضروبِ تنسيق العناصر المُتخيَّلة، بعض أخلاط العناصر حيث يتدخَّل الماء. وعلى التوالي، سوف نتفحَّص اتِّحاد الماء والنار ـ اتِّحاد الماء والليل ـ واتِّحاد الماء والتُّراب بخاصَّةً؛ لأنَّ حلُم اليقظة المُزدوج للشكل والمادّة يستوحي، في هذا التنسيق الأخير، موضوعات الخيال المُبدِع الأكثر قوَّة. وبِمزج الماء والتُّراب بخاصّةً، نستطيع أن نفهَم مبادئ عِلم نفس العِلَّة المادِّية.

III

في ما يتَّصلُ بتنسيق الماء والنار، يُمكننا أن نختصِر كثيراً. فقد صادفْنا فعلاً هذه المُشكلة في دراستنا للتحليل النفسي للنار. وتفحَّصنا بخاصَّةً الصُّوَر التي تستوحيها الكحول، وهي مادّةٌ غريبة تبدو حين تُغطِّيها ألسنة اللَّهَب، تتقبَّل ظاهرةً تُناقِض ماهيَّتها الخاصَّة. حين تشتعِل الكحول، في مساءِ العِيد، تبدو المادّة مجنونة، ويبدو الماء الأُنثوي فاقِداً كُلَّ حياءٍ، يُقدِّم نفسَه لِسيِّدته النار هاذياً! وينبغي ألا نندهِش من أنَّ بعض النفوس تحشُد حول هذه الصورة الاستثنائية

انطباعاتٍ عديدةً، ومشاعِر مُتناقِضة، ومن أنَّ تحت هذا الرمز تتشكَّل عُقدةٌ حقيقيّة. سَندعو هذه العُقدة بِـ«عُقدة هوفمان»، لأنَّ رمز البنش (الشراب المُسكِر) بدا لنا فاعلاً على نحوٍ مُتفرِّد في مؤلَّفات القاصّ الشاذّ. تشرح هذه العُقدة أحياناً مُعتقَداتٍ خرقاء تُبرهِنُ بالتحديد على أهميّة دورِها في اللاشعور. وهكذا لا يتردَّد فابريسيوس عن القول إنَّ «الماءَ المحفوظَ مُدَّةً طويلة» يصير «سائلاً كحوليّاً»، أخفَّ من المياه الأُخرى، وقد استطعنا إشعالَه تقريباً كما نُشعِل ماءَ الحياة»[5]. يجب إجابة هؤلاء الذين سوف يَتفكَّهون بقارورة الماء الرائعة هذه، الماء الفاخِر، بهذا الماء الذي ينفذ، مثل نبيذٍ فاخر، إلى الديمومة البرغسونيّة[*]، أنّ فابريسيوس فيلسوفٌ جادٌّ للغاية، وقد كتبَ عِلم لاهوت الماء (*Théologie de l'eau*) تمجيداً للخالِق.

والواقع أنَّ كيمياء القرن الثامن عشر، بالنسبة لِكيميائيِّين مُجرِّبين، حين تجنح إلى أن تفرِّد الماهيّات كليّاً، لا تمحو أفضليّة المواد الأصليّة. وهكذا، لا يعود جوفرو[6] (Geoffroy) فوراً، لكي يشرح أن «مياه الحِمَّة» (المياه المعدنيّة الساخنة) تبعث رائحة الكبريت والقار، إلى ماهيّة الكبريت والقار، بل، على العكس، يُذكِّر بأنَّهما «مادّة النار ونِتاجها». إذاً الماء المعدني الساخِن مُتخيَّل قبل كُلِّ شيء بوصفه تركيباً مُباشِراً للماء والنّار.

---

(5) *Mémoire littéraire de Trévoux* (1730), p. 417.

[لم نعثر على هذا الكتاب باستثناء ذاك المنسوب إلى الأب اليسوعي فرنسوا أودان (François Oudin) بعنوان *Mémoires de Trévoux* (1718)].

(*) يرى الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون (Henri Bergson) (1859 ـ 1941) أنَّ الديمومة هي الزمنُ الْمتميِّز للكائن والحَدْس هو المبدأ الأساسي في معرفتها من حيث هي وثوب حيويّ élan vital.

(6) Etienne François Geoffroy, *Traité de la matière médicale, ou de l'histoire, des vertus, du choix et de l'usage des remèdes simples*, 7 vols. (Paris: J. Desaint et C. Saillant, 1743), vol. 1, p. 91.

سوف يكون الطابع المُباشِر للتنسيق، عند الشعراء، بشكلٍ طبيعي، أكثر حسْماً أيضاً؛ ثمّة استعاراتٌ مُباغتة، بِجسارةٍ مُدهِشة، وجمالٍ باهر، تُبرهِن على قوّة الصورة الأصلية. يُصرِّح بلزاك مثلاً، في واحدٍ من بحوثه «الفلسفية»، من دون أدنى توضيح، وأدنى تحضير، كما لو أنَّ الأمر مُتعلّق بحقيقة بديهية، نستطيع أن نعرِضها من دون تفسير: «الماءُ جسَدٌ محروق»، إنَّها هنا الجملة الأخيرة من غامبارا. يُمكِن أن توضَع في مستوى «هذه الجُمَل الكاملة» التي هيَ، كما يقول ليون ـ بول فارغ[7] (Léon-Paul Fargue)، «في ذُروةِ أكبر تجربةٍ حياتيّة. قياساً إلى خيالٍ كهذا، الماءُ وحيد، الماء المعزول، الماء النقيّ، ليس إلاّ كحولاً مُطفأً، أرملَ، ماهيّةٌ معطوبة. ستلزمُ صورةٌ مُتوهِّجة لإنعاشِه، لكي تتراقص من جديدٍ شُعلةٌ على مرآته، لكي نستطيع القول مع دِلْتُيّ (Delteil): «صورتُكَ تحرُقُ ماءَ مجرىً رفيع رفيع»[8]. من طبيعة الجُملة السابقة أيضاً هذه الجُملة اللُّغزيّة والكاملة، لِنوفاليس: «الماءُ نارٌ مُبلَّلة». وقد دوَّنَ هاكيت (Hackett)، في أُطروحته الجميلة عن رامبو، العلامة المائيّة العميقة لِنفسيّة آرتير رامبو: «في فَصلٌ في الجحيم، يبدو أنَّ شاعِراً يطلُب من النار أن تُجفِّف هذا الماء الذي كان قد عانى منه وساوِس مُستمِرّة . . . مع ذلك، يُقاوِم الماءُ وكُلُّ التجارب المُرتبطة به، فِعْلَ النار، وإذ يبتهِل رامبو إلى النار، يُنادي الماءَ في الوقتِ نفسِه. فيتَّحِد العنصُران بِقوَّة في تعبيرٍ صادِم: «أُطالِبُ. أطالِبُ بِضربةِ شوكةٍ؛ بِقطرةِ نار»[9].

---

(7) Léon-Paul Fargue, *Sous la lampe: Suite familière - banalité*, 2ème éd. (Paris: NRF, 1929), p. 46.

(8) Joseph Delteil, *Choléra*, p. 42.

(9) C. A. Hackett, *Le Lyrisme de Rimbaud* (Université de Paris. Faculté des lettres, thèse pour le doctorat d'université, 1938), p. 112.

يُقدِّم هاكيت، في الصفحة 3 خصوصاً، شرحاً تحليليّاً نفسياً للإنسان «ابن الطوفان».

كيف لا نرى في قطراتِ النار هذهِ، في هذه النيران المُبلّلة، في هذا الماء المحروق، الرُشْمَ المُضاعَفَة لِخيالٍ عرفَ أن يُركِّز مادَّتَين؟ كم يبدو خيالُ الأشكالِ ثانويّاً أمام خيالِ مادَّةٍ كَهذا؟

طبعاً، ربَّما لا تستطيع صورةٌ بخصوصيّة ماء الحياة تُضيء في سهرةٍ سعيدة، أن تقود الخيال إلى انطلاقٍ كهذا، إذا لم يتدخَّل حلُم يقظة أعمق، وأقدَم، حلُم يقظة يُلامِس حتّى عمْق الخيال المادّي. إنَّ حلُمَ اليقظة الجوهريّ هذا، إنما هو، بِدقّة، زواجُ الأضداد. كما الماءُ يُطفئ النار، المرأةُ تُطفئ الحميّة. لن نجِد، في مملكة الموادّ، ما هو أكثر تضاداً من الماء والنار. ولَرُبّما مثَّل الماء والنار التناقُض المادِي الأوحد حقّاً. ولئن استدعى أحدهما الآخرَ منطقيّاً، فإنَّ أحدَهما يشتهي الآخر جنسيّاً. وكيف نحلُم بِفحلَينِ أعظمَ من الماء والنار!

سوف نجِد في الـريـغ فيدا أناشيد حيث «آغني» (Agni) ابن المياه: «آغني هو والِد المياه، تُحِبُه أخواتُه أخاً . . . يتنفَّس في المياه مثلَ بجعة؛ وإذ يستيقِظ مع الفجر، يُذكِّر البشَر بالوجود، إنَّه خالِقٌ مثلُ «سوما»، مولودٌ من رَحِم المياه، حيث كانَ نائماً مَثِل حيوانٍ ثنى أعضاءه كَبُرَ، وشعَّ نورُه في البعيد»[10].

«مَنْ منكُم يُحيطُ بِآغني حين يتخفّى وسَط المياهِ؛ كان وليداً، وبِقوَّةِ النُذور، يولَد أمَّهاتِه الخاصّة: لأنَّه رُشَيمُ مياهٍ غزيرة، يخرج من **المُحيط**.

«ظاهِراً وسط المياه، يتنامى آغني اللامِع، مُتصاعِداً فوق النيرانِ

---

(10) استشهد به: Pierre Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises* (Paris: E. Nourry, 1934), pp. 54-55.

المُحتدِمة، باسطاً انتصارَه؛ حتّى السماء والأرض أُنذِرَتا قبل وِلادةِ آغني الساطع . . .».

«بِحُكم ارتباطِ الحكيم، في السماء، بالمياه، يتَّخِذ شكلاً مُمتازاً، لامعاً؛ وأنَّ الأشياء كُلَّها تُسانِدُه، يكنِسُ ينبوع الأمطار».

إنَّ صورةَ الشمس، نجم النار، الخارج من البحر، هي هنا صورةٌ موضوعيّة مُهيمنة. الشَّمسُ هي **البجعة الحمراء**. غير أنَّ الخيال يمضي، باستمرارٍ، من **الكَون**، إلى **الكون الأصغر**. يُسقِطُ، بالتناوب، الصغير على الكبير، والكبير على الصغير. فإذا كانت الشمس زوجة البحر المُبجَّلة، فسوف يكون على الماء أن يُقدِّم نفسَه للنار بِحجم إراقة الخمر، وسوف يجب على النار أن «تأخُذ» الماء. الماء يلِدُ أُمَّه، وهنا صيغةٌ يستخدِمها الخيميائيُّون حتى الإرهاق من دون أن يعرفوا الريغ فيدا. إنَّها صورةٌ أساسيّة لِحلُم اليقظة المادِي.

بسرعةٍ كبيرة يقطع غوته، بِدوره، المسافةَ التي تقود من حلُم يقظة «المِسخ»(*) إلى حلُم يقظة الكوني. في البداية، يلتمِع سيئ مَّا في «الرطوبة الفاتنة»، «في الرَّطِب الحياتي». بعد ذلك، النارُ الخارجةُ من الماء «تتوهَّج حول الصَّدَفة . . . غالاتيا(**). وهذا يتوهَّج دوريّاً بِقُوَّة، وتأنُّق، وعُذوبة، كما لو أنَّ دوافِع الحُبِّ تؤجِّجُه». وفي النهاية، «يتَّقِدُ، ينطلِق منه شَرَرٌ وهو ينطفِئ»، وتستأنِف الصَّفّاراتُ معاً: «أيُّ شُعلةٍ عجيبةٍ تُنير الأمواجَ التي تتكسَّرُ واحِدتُها على الأُخرى وامِضةً؟ المنظرُ يُشِعُّ، وينبعِث ويتألَّق! تتَّقِد الأجسادُ في الدَّرْب الليليّة، وكُلُّ شيءٍ في الجِوار يتألَّق ناراً. هكذا

(*) L'Homunculus: هو الإنسان القِزم الذي يتمتّع بِقدرات خارقة. ويزعُم الخيميائيُّون أنّهم حصلوا عليه من مزج المني بالدَّم.

(**) Galathée: هي إلهة بحرية حوّلت عاشِقها الراعي آسيس إلى نهر.

يسود الحُبُ، مبدأُ الأشياء! المجدُ للبحر! المجدُ لأمواجه، تكتنِفُها النارُ المُقدَّسة! المجدُ للموجةِ! المجدُ للنار! المجدُ للمُغامرةِ الغريبة»[11]. أليستْ هذهِ أُغنيةَ عُرْسٍ لِقِرانِ العُنصُرَين؟

الفلاسفة الأكثر اتّزاناً يفقِدون عقولَهم أمام لُغزِ اتّحادِ الماء والنار. ففي بِلاط دوق برانسفيسيك، ساعةَ استقبال الكيميائي برانت (Brandt) الذي كان قدِ اكتشف الفوسفور، هذه المادّة الغريبة من بين سائر الموادّ، لأنّها تُحفَظ تحت الماء، كتب لايبنتز أشعاراً لاتينيّة. احتفالاً بأُعجوبةٍ كَهذه، ورَدتِ الآساطير كلُها في تلكَ الأشعار: اختلاسُ بروميثيوس (لِنار الآلهة)، وثوب ميديا، ووجه موسى المُنير، والنار التي يُخبّئها جيريمي، وكاهنات الإلهة فِستا، والقناديل الكنسيّة، ومعركة المطارنة المصريين والفُرس. «هذه النار التي تجهلُها حتّى الطبيعة، النار التي أضرَمها فولكانٌ جديد، والتي كان **يحفظها** الماء ويمنعُها من الالتحاق بِفلَكِ موطنها النار، المقبور تحت **الماء**، كانتْ تتستَّر، وتخرجُ من قبرها ساطعةً برَّاقة، صورةً لِلروح الخالِد . . .».

تؤكِّد الخرافات الشعبية هذا الرُكام من الأساطير الخارِقة. ولا يعدَم المرء أن يرى فيها ترابُطَ الماءِ والنار. حتى إن كانتِ الصُوَر خشِنةً، فهي تُبيح رؤية ملامحها الجنسيّة بِسهولة. وهكذا تكثُر فيها الينابيع التي تولَد من أرضٍ مصعوقة. إذ غالباً ما يُولَد الينبوع من «ضربةِ صاعِقة». أحياناً، على العكس، تخرج الصاعقة من بُحيرةٍ عنيفة. يتساءل دو شارم (Decharme) عمَّا إذا كانت شوكة بوسَّايدون الثُلاثيّة ليست هي «صاعقة إله السماء ذات الرؤوس الثلاثة، المحمولة لاحقاً إلى ملِك البحر»[12]؟

---

(11) Johann Wolfgang von Goethe, *Le Second Faust*, trad. Porchat, pp. 374-375.

(12) Paul Decharme, *Mythologie de la grèce antique*, p. 302.

سوف نُلِحُّ، في فصلٍ لاحِق، على الخصائص الأُنثويّة للماء الخيالي. لأننا ما أردنا أن نُبيِّن هنا سوى الطابع الزواجي لِتفاعُل الماء والنار. ففي مُقابِل ذكورة النار، لا عِلاج لأنوثة الماء(*). الماء لا يستطيع أن يتحوَّل إلى ذكَر. وهذان العنصران يستطيعانِ، مُتَّحِدَين، أن يخلُقا كُلَّ شيء. وقد بيَّن باخوفين[13] (Bachoffen)، في صفحاتٍ عديدة، أنَّ الخيال يحلُم **بالخلْق** مَثل اتِّحادٍ حميم لِقُدرة الماء والنار المُضاعَفة. ويُقِيمُ باخوفين الدَّليل على أنَّ هذا الاتِّحاد ليس عرَضيّاً. بل هو شرطُ خلْقٍ مُستمِرّ. فَعندما يحلُم الخيالُ بالخلْق المُستمِرّ للماء والنار، يُكوِّنُ صورةً مادّيةً مُختلَطة ومُتفرِّدة في قوَّتها. إنَّها الصورة المادّية لـ «لرطوبة الحارِّة». والرطوبة الحارّة، قياساً إلى كثيرٍ من أحلام يقظة المُتَّصلة بنشأة الكون، هي المبدأ الأساسي، وهي التي سوف تُنعِش الأرض الخاملة، وتُفجِّر منها الأشكال الحيّة كلَّها. ويُبيِّن باخوفين، على نحوٍ خاصّ، أنَّ باخوس، في نصوصٍ عديدة، يُسمَّى سيِّدَ كُلِّ رطوبة (als Herr aller Feuchtigkeit).

هكذا سوف نستطيع بسهولةٍ أن نتحقَّق من أنَّ مفهوم الرطوبة الحارّة هذه يحتفِظ في كثيرٍ من الأذهانِ بأفضليّةٍ غريبة. فَبِفضلِها يأخذ الإبداعُ تمهُّلَه الواثق. يندرِج الزمن في المادّة مهيَّئاً على مهلٍ. ولا نعود نعلَمُ مَن الذي يعمل: النار، أم الماء، أم الزمن؟ عدَمُ التأكُّد هذا يسمحُ بامتلاكِ إجابةٍ عن كُلِّ سؤال. وحين يتعلَّق فيلسوفٌ بمفهوم مثل مَفهوم الرطوبة الحارّة لِيؤسِّس نظريّته في عِلم نشأة الكون، يعثُر على قناعاتٍ جِدِّ خاصّة. ولا يُمكِن لأيِّ دليلٍ موضوعيّ أن يُعيقَه. والحقُّ أنّنا نرى هنا تحقُّقَ مبدأٍ نفسيّ سبَق أن أبنّاه: إنَّ أيَّ

(*) لكي يستقيم المعنى الذي يُريده باشلار، يجب أن نأخذ في الحُسبان هنا أنَّ الماء (L'Eau) في الفرنسية مؤنَّث، والنار (Le Feu) مُذكَّر.

(13) انظر مثلاً ص 54 من: Johann Jacob Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alien.*

تَعارُض هو الأساس الأضمن لِتقويماتٍ غير مُحدَّدة. ومفهوم الرطوبة الحارّة فُرصةُ تعارُض قُوَّتها غيرُ معقولة. إذ لم يعُد الأمر مُتعلّقاً بِتعارُضٍ يتلاعبُ بِمزايا مُصطَنعَة، ومُبعثَرة. بل يتعلَّقُ حقّاً بالمادّة. فالرطوبة الحارّة هي المادّة وقد غدَتْ مُتناقضة، أو، بتعبير أفضل، هي التناقَض مُجسَّداً.

IV

يبدو أنّنا، إذ نُجمِل الآن بعض المُلاحظات عن تنسيقات **الماء والليل**، ننقض أُطروحاتنا العامّة عن المادِّية المُتخيَّلة. يبدو الليل، بالفعل، ظاهرةً كونيّة، يُمكِن أن نَعُدَّه كائناً هائلاً يفرِض نفسَه على الطبيعة بأكملها. لكنّه لا يَمسُّ شيئاً من الماهيّات المادِية. فإنْ شُخِّصَ **الليل**، كان إلهةً لا يُقاوِمها شيء، تُعطي كُلَّ شيء، وتُخبّئ كُلَّ شيء؛ إنَّها إلهةُ **السِتار**.

ومع ذلكَ، حلُم يقظة الموادّ طبيعيٌّ وغير قابلٍ للوصفِ إلى حدّ أنَّ الخيالَ يتقبَّل بشكلٍ اعتياديٍّ معقول، حلُمَ ليلٍ فاعِلٍ، ليلٍ خارق، ليلٍ لمَّاح، ليلٍ يلِجُ مادّة الأشياء. آنذاكَ لا يعود الليل إلهةً مُتستّرة، لا يعود سِتاراً ينبسِط على **الأرض**، **والبحار**؛ لأنَّ **قِوامَ الليل** مِن ليل، الليلُ مادّة، الليلُ هو المادّة الليليّة. والليلُ يُدرِكه الخيال المادّي. ولمّا كان **الماءُ** الماهيّةَ الأفضل استعداداً لِلمزج، فسَيخترِق الليلُ المياهَ، ويحوي البِركة في أعماقِه، ويشرَب المُستنقَع.

أحياناً يكون الاختراق عميقاً وحميماً إلى درجةِ أنَّ المُستنقَع، في نظر الخيال، يحتفِظ في وضَح النهار ببعض الموادِّ الليليّة، ببعض هذه الظُلُمات المادّية. تصبِرُ مثل بُحيرة «ستامفاليس»(*). يغدو

(*) Stymphalis: بُحيرة في بلاد الإغريق القديمة، تقع بالقُرب من مدينة أركاديا، على ضفافها قتل هرقل بسهامِه الطيور المتوحِّشة التي تتغذّى على لحوم البشر.

المُستنقع الأسود حيث تعيش الطيور القبيحة، طيور بحيرة ستامفاليس، مُرضعات آرِس(*)، تنصِبُ ريشَها مثل السِّهام، تجتاحُ ثِمار الأرض، وتُدنِّسُها، وتتغذّى على لحوم البشر»[14]. ليست هذه الطيور، في نظرنا، استعارةً عديمة الجدوى، بل استعارة تتطابَق مع ملمح خاصٍّ من ملامح الخيال السوداوي. لا شكَّ في أننا سوف نشرحُ، جُزئياً، منظراً حوَّلتْه مظاهِرُ مُعتِمةٌ إلى منظرٍ ستامفاليسيّ. لكِنَّ هذا ليس حدثاً عارِضاً إذا جمَعْنا الانطباعات الليلية لِترجمةِ ملامح مُستنقع معزول. وعلينا إقرارُ أنَّ لِهذه الانطباعات الليلية طريقة خاصّة في التجمُّع، وفي التكاثُر، والتَّعاظُم. علينا الاعتراف بأنَّ الماء يمنحها مركزاً تتعاضدُ فيه بِشكلٍ أفضل، ومادَّةً تستمِرُّ فيها زمناً أطول. في كثيرٍ من القِصص، توجدُ في مراكز الأماكن الملعونة بُحيراتُ ظُلُماتِ ورُعب.

يظهر عند بعض الشُّعراء أيضاً بحرٌ مُتخيَّل أخذ الليلَ هكذا في حُضنِه. إنَّه «بحرُ الظُّلُمات» (Mare tenebrarum)، حيث عيَّن الملاّحون القُدماء موضِع رُعبِهم أكثر مِمَّا عيَّنوا موضِع تجربتهم. وقد اكتشف خيال إدغار بُو الشِّعري بحر الظُّلُماتِ هذا. لا ريبَ في أنَّ إظلامَ **السماء**، على الأغلب، هو الذي يُعطي البحرَ ألوانَه الدَّاكِنة السوداء. ففي أثناء العاصِفة البحريّة، تظهر دوماً، في عِلم كوْن إدغار بُو، السحابة المُتفرِّدةُ نفسُها «بلونِ النُّحاس». لكنَّ شرحاً مادياً مُباشِراً يُحَسُّ، في مملكة الخيال، إلى جانبِ هذه العقلنة السهلة التي تشرح الظِلَّ من خلال الشاشة. فالقنوط كبيرٌ، وعميقٌ، وحميمٌ إلى حدٍّ أنَّ الماء نفسَه يكون «بِلونِ الحِبْر». في هذه العاصفة المُرعِبة، يبدو أنَّ

(*) Arès: هو إله الحرب في الأسطورة الإغريقية.

(14) Decharme, Ibid., p. 487.

إفرازَ حُبَّارٍ هائلٍ غذّى، في اختلاجِه، الأعماقَ البحريّة كلّها. بحرُ الظُّلُماتِ هذا هو «بانوراما يبلُغ قنوطُها من الرُّعبِ ما لم يتهيّأْ لِخيالٍ بشريٍّ أن يُدرِكَه»[15]. وهكذا يتمثَّل الواقع المُتفرِّد مِثلِ ما وراءَ لِما يُمكِن تخيُّلُه ـ إنّه انقلابٌ غريبٌ رُبّما يستحِقُّ تخيُّل الفلاسفة: جاوزوا ما يُمكن تخيُّلُه تملوا واقعاً تكفي قُوَّتُه لإرباكِ القلْب والعقل. ها هيَ الجُروفُ «السوداءُ والمُنيفة بشكلٍ مُرعِب». ها هو الليل الرهيبُ الذي يسحقُ المُحيط. آنئذٍ، تدخُلُ العاصِفة قلْبَ الأمواج، فهي أيضاً نوعٌ من الماهيّة الهائجة، والحركة الباطِنية التي تأخذ الكُتلة الحميمة، إنّها «تلاطُمُ مصيرٍ، حيٌّ، قلِقٌ في الاتّجاهاتِ كلِّها». فَلْنُفكِّر في الأمر، ولَسوف نرى أنَّ حركةً كَهذِهِ، جِدِّ حميمة، لم تُقدّمها تجربةٌ موضوعيّة. بل نشعر بها في الاستبطان، كما يقول الفلاسفة. إنَّ الماء المشُوب بالليل هو تبكيتُ ضميرٍ قديمٍ لا يُريد أن ينام . . .

يحمِلُ الليل، على طرف المُستنقع، خوفاً مُتميّزاً، نوعاً من الخوفِ الرَّطِب الذي يخترق الحالِم، ويجعلُه يقشعِرُّ. وقد يُعطي الليلُ وحدَه خوفاً أقلَّ فيزيائية. بينما الماء وحدَه قد يُعطي وسواساً أكثر وضوحاً. يبعثُ الماء، في أثناء الليل، خوفاً نفّاذاً. فَإحدى بُحيرات إدغار بُو، «الأنيسة» في وضَح النهار، توقِظ رُعباً مُتنامياً مع هبوط الليل: «لكنْ حين أرخَى الليلُ سُدولَه على المكان، وعلى كُلِّ شيء، وكان النسيمُ الصوفِيُّ يشرع في همْسِ موسيقاه ـ حينذاكَ ـ أوه! حينذاكَ، كنتُ أستيقِظ على رُعْبِ البُحيرةِ المعزولة»[16].

(15) Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire, p. 223.

(16) Poe, trad. Mallarmé, p. 118.

لا شكَّ في أنَّ الأشباح، حين يطلُع النهار، تظلُّ تُطوِّف على سطح المياه. وإذ ينسلُّ الضباب . . . قليلاً قليلاً، تخافُ هيَ أيضاً. فَتخبُو، وتبتعِد. وعلى العكس، حين يهبِط الليلُ، تتكاثفُ أشباحُ المياه، وبالتالي تقترِب. فيتعاظم الرُّعبُ في قلبِ الإنسان. تتغذّى أشباح النَّهرِ إذاً على الليل والماء.

إن كان الخوفُ قُرب المُستنقع في أثناء الليل خوفاً خاصّاً، فَذلكَ لأنَّه أيضاً خوفٌ يحتفِظ ببعضِ الأُفُق. وهو شديد الاختلاف عن الخوف في المغارةِ أو في الغابةِ. إنَّه أقلُّ مُباشرةً، أقلُّ كثافةً، موضِعُه أقلُّ تحديداً، وأكثر سَيْلاً. ذلكَ أنَّ الظلال بطريقةٍ مَّا أكثر حركةً على الماء منها على الأرض. سَنُشدِّد قليلاً على حركتها، على صيرورتِها. فغسَّالاتُ الثياب ينزِلْنَ على شاطئ النهر مع هبوط الضباب. وخلال النِصف الأوَّل من الليل يُجرجِرنَ ضحيَّتهُنَّ ببساطة. وها هنا حالٌ خاصّة لِقانون الخيال هذا الذي نُريدُ أن نُكرِّرَه في كُلِّ مُناسبة: الخيال صيرورةٌ. إذ لا يُمكِن أن يُنقَل الرُّعبُ في عملٍ أدبي، خارِج ارتكاسات الخوف التي لا تُتخيَّل، والتي تحكي ذاتَها بِرداءةٍ في النتيجة، إلاّ إذا كان صيرورةً واضِحة. الليل وحدَه يحمل صيرورةً لِلأشباح. من بين هذه الأشباح، الحَرَسُ هو وحدَه، العُدواني[17].

إنَّما قد نحكم بشكلٍ سيِّئ على هذه الأشباح كُلِّها إذا قوَّمناها بوصفها رُؤىً. فهي تُلامِسنا عُن قُربٍ شديد. يقول كلودِل: «ينزع مِنَّا الليلُ دليلَنا، فلا نعود نعرِف أين نحنُ . . . ولا يعود المرئيُّ حدّاً لِرؤيتنا، بل يصير اللامرئيُّ زنزانتَها، المُتجانسة، الآنيّة، اللامُبالية، المُظلِمة». الليلُ، قُرْب الماء، ينهِض الطراوة. وعلى بشَرةِ المُسافِر المُتأخِّر تسري قشعريرةُ المياه؛ ففي الهواءِ واقِعٌ لزِجٌ. والليلُ كلِّيُّ

(17) George Sand, *Les Visions de la nuit dans les campagnes*, pp. 248-249.

الحاضِر، الليل الذي لا ينام أبداً يوقِظ ماء المُستنقع النائم باستمرار. في منطقة «الآردِنّ»، كما ينقُل بيرانجيه فيرو[18] (Beranger-Féraud)، يوجد روحُ المياه «المُسمَّى عين دو دوبي (L'Oyeu de Doby)، له شكل حيوان بَشِع لم يرَه أحدٌ أبداً». وما عسى أن يكونُ شكلٌ بشِعٌ لا نراه أبداً؟ إنَّه الكائن الذي ننظر إليه مُغمَضي العينَين، إنَّه الكائن الذي نحكي عنه حين لا نعود قادرين على التعبير. ينضغط الحلْق، وتنتفِخ الملامِح، وتتجمَّد في رُعبٍ لا يُوصَف. ويلتصِق على الوجهِ شيءٌ مَّا باردٌ كالماء. الشيءُ المُخيف في الليل هو ميدوزا التي تُقهقِه.

غير أنَّ القلب ليسَ مُنبَّها دوماً. فثمَّةَ أوقاتٌ يوجِّج فيها الماءُ والليل عذوبتَهما. ألم يَتذوَّق رونيه شار (René Char) المادّة الليلية، هو الذي يكتبُ: «يحترق عسَلُ الليل ببطءٍ». إذ يبدو، لِنفسٍ تعيش مع ذاتها بِسلام، أن الماءَ والليل يتَّخِذانِ معاً عِطراً مُشترَكاً؛ ويبدو أنَّ لِلظلِّ الرَّطِب عِطراً طراوتُه مُضاعَفة. ونحن لا نشمُّ عطور الماء جيِّداً إلا في الليل. وعُطور الشمسِ أكثر من أن تسمح للماء المُشمَّسِ بأن يَمنحَنا عِطرَه.

إنَّ شاعِراً يعرفُ، بكلِّ ما لهذِه الكلِمة من قُوَّة، أن يتغذَّى بالصُّوَر، يعرف أيضاً مذاقَ الليل في جِوار الماء. يكتبُ بول كلودِلْ في كتابه **معرفة الشرق**: «البحر هادئٌ إلى درجةِ أنَّه يبدو لي مُتَّسِخاً»[19]. الليلُ مثلُ ماء يبلغ من الخِفَّة أنَّه أحياناً يُغلِّفنا عن قُربٍ شديد، ويُطرِّي شِفاهَنا. ونحن نمتصُّ الليل عبْر ما هو مائيٌّ فينا.

---

(18) Laurent Jean Baptiste Bérenger-Féraud, *Superstitions et survivances étudiées au point de vue de leur origine et de leurs transformations*, 5 vols. (Paris: E. Leroux, 1896), vol. 2, p. 43.

(19) Claudel, *Connaissance de l'est*, p. 110.

في منظور خيالٍ مادِّي بالِغ الحيويّة، خيالٍ يعرف كيف يأخذ الخصوصيّة المادية للعالَم، ماهيّاتُ الطبيعة الكُبرى: الماء، والليل، والهواء المُشمَّس، هي ماهيّاتُ «ذوقٍ رفيع». وهي ليست بحاجةٍ إلى جاذبية التوابِل.

V

اتِّحاد الماء والتراب يعطي العجين. والعجينُ بِنيَةٌ من البُنى الأساسية للمادّية. وطالما بدا لنا غريباً أن تُهمِل الفلسفةِ دراستها. يظهر لنا العجينُ، فعلاً، بنيةَ الماديةِ الحميمة حقاً حيث الشكلُ مُستَبعَدٌ، وممحوٌّ، وذائب. إذن يطرحُ الطينُ مُشكلاتِ المادية بأحوالٍ أصلية لأنَّه يُخلِّص حَدْسنا من همِّ الأشكال. إذ يطرح همُّ الأشكال نفسه بالدرجة الأولى. فيُكسِب الطينُ خِبرةً أولى بالمادّة.

فِعلُ الماءِ واضحٌ في الطين. حين يستمِرُّ الجبْلُ، سوف يتمكَّن العاملُ من أن ينفُذَ إلى الطبيعة الخاصّة للتراب، للطحين، للجِبس، لكنّه، في بداية عمله، يُفكِّر أوّلاً بالماء. الماء هو مُساعِدُه الأوّل. وبِنشاط الماء يبدأ حلُم اليقظة الأوَّل للعامل الذي يجبُل. آنذاك ينبغي ألا نندهِش من أنَّ الماء المحلوم بهِ هو تَعارُضٌ فاعل. إذ لا حلُمَ يقظةٍ من دون تعارُض، ولا تعارُضَ من دون حلُم يقظة. والحال أنَّ الماء محلومٌ بهِ بالتناوُب في دوره المُليِّن، وفي دورِه المُجمِّع. فهو يُذيبُ ويربُط.

الفِعل الأوَّل واضِح. حيثُ إنَّ الماء، كما كان يُقال في كتُب الكيمياء القديمة، «يُعدِّل العناصِر الأُخرى». بتحطيمِه الجفافَ ـ والجفاف صنيعةُ النار ـ ينتصِر على النار؛ يثأر من النار ثأراً متأنّياً؛ يأسُر النار؛ ويُسكِّنُ الحرارةَ في داخلنا. يسحَق، أكثر من المطرقة، الأتربةَ، ويُطرِّي الموادّ.

ثُمَّ يستمِرُّ عملُ العجين. حين استطعنا أن نجعل الماء يخترق حقّاً مادّة التراب المسحوق ذاتَها، حين شرِب الطحينُ الماء، والماء أكلَ الطحين، حينذاك تبدأ تجربة «الارتباط»، الحلُمُ الطويل بـ «الارتباط».

هذه القدرة على الرَّبْط إسمياً، من خلال مجموعة الروابط الحميمة، يعزوها العامل، الحالِم بمهمَّته، تارةً إلى التراب، وطَوْراً إلى الماء. الماءُ، في لاشعور كثيرٍ من البشر، محبوبٌ، بالفِعل، نتيجةَ لُزُوجتِه. وتتَّصِل تجربة اللَّزِج بِصُوَرٍ عُضويّة عديدة: تشغَل العامِل إلى ما لا نهاية في صبْره الطويل أثناء الجَبْل.

هكذا يمكن أن يبدو لنا ميشليه خبيرا بهذه الكيمياء القَبليّة، بهذه الكيمياء القائمة على أحلامٍ يقظةٍ لاشعوريّة[20]. في رأيه، «ماء البحر، حتّى أكثرُه صفاءً، المأخوذ من البحر، بعيداً عن أيّ مزج، لزِجٌ لُزوجةً خفيفة . . . والتحاليل الكيميائية لا تشرحُ هذه الخصيصة. لأنَّ ثمَّة مادّةً عُضويّة لا تبلُغها إلا بتحطيمِها، وبنَزع ما هو خاصٌّ فيها، وإعادتها بِعُنفٍ إلى عناصِر عامَّة. آنذاكَ يجِد تحتَ ريشةِ قلمِه، ببساطة شديدة، كلِمة «مُخاط» لِيُنجِز حلُم اليقظة المُختلَط هذا حيث تتداخل اللزوجةُ والمُخاطيّة: «ما مُخاطُ البحرِ؟ أهو اللزوجة التي يُظهرها الماء عامّةً؟ أَلَيْسَ هذا المُخاطُ عُنصرَ الحياة الشامِل؟

اللزوجة هي أحياناً أثَرُ عناءٍ حلُميّ؛ فهي تمنع الحلُم من أن يتقدَّم. آنئذٍ نعيشُ أحلاماً دبِقةً في وسطٍ لزِج. فَمِشكالُ الحلُم مليءٌ بأشياء مُدوَّرة، بأشياء بطيئة. هذه الأحلام الرخوة، إن استطعنا أن نَدرُسها بانتظام، يُمكِن أن تقود إلى معرفةِ خيالٍ ذي شكلٍ بَيْنيّ، أي خيال وسيط بين الخيال الصُّوري والخيال المادّي. فأشياء الخيال ذي

(20) Jules Michelet, *La Mer*, p. 111.

الشكل البَيْني لا تأخذ شكلَها إلاّ بصعوبة، ثُمَّ تفقدُه، وتخفِس مثل العجين. وباعتقادنا، تتطابقُ مع الشيء الدَّبِق، الرخو، الخامد، المتفسِفر أحياناً ـ لا المُضيء ـ الكثافةُ الكائنيّة الأكثر قوَّةً في الحياة الحلُميّة. هذه الأحلام، لِكونها أحلاماً من طِين، هي على التوالي صِراعٌ واندحار من أجل الخلْق، والتشكيل، والتشويه، والجبْل. فَكما يقول فيكتور هوغو: «كُلُّ شيءٍ يُبدِّل شكلَه حتى الشيء الذي لا شكلَ له» (**عُمَّال البحر** (*Les Travailleurs de la mer*)، (*Homo Edax*) **الإنسان الملتهِم**).

العينُ نفسُها، النظرةُ الخالِصة، تتعبُ من الأشياء الصُّلبة. تُريدُ أن تحلُم بالتشويه. وإذا ما قبِل البصَرُ حريّة الحلُم حقّاً، كُلُّ شيءٍ يجري في حدْسٍ حيٍّ. «الساعاتُ الرخوة» لِسلفادور دالي، تتمطّى، وتقطُر في زاويةِ طاولة. تعيش في زمْكَنةٍ دَبِقة. كما ساعاتٍ مائيّة مُعمَّمة، «تُجري» الشيءَ الخاضِعَ مُباشرةً لِغِواياتِ البشاعة. فَلْنتأمَّل غزو اللامعقول، وسوف نفهمُ أنَّ هيرقليطيسيّة فنّ الرسم رهينةُ حلُم يقظةٍ مُدهِشِ الصِّدْق. إذ تحتاجُ تشويهاتٌ جِدُّ عميقةٍ لِتسجيلِ التشويه في المادّة. «الساعةُ الرَّخوة»، كما يقول سلفادور دالي، لحمٌ، جُبنٌ[21]. في غالِب الأحيان، تُفهَمُ هذهِ التشويهاتُ خطأً، لأنَّها تُرى بسكونيّة. بعض النُقّاد الراسخين يعدّونها بِيُسرٍ ضروباً من الخبَل. لا يعيشون قُوَّتها الحلُميّة العميقة، ولا يُشاركون في الخيال بلُزوجتِه الغنيّة التي تُعطي أحياناً غمزةَ العينِ مزيّةَ تَمهُّلٍ إلهيّ.

قد نجِد في العقل ما قبل العِلمي آثاراً عديدة لأحلام اليقظة ذاتِها. وهكذا، الماءُ الصافي، في نظر فابريسيوس، هو سلَفاً لاصِقٌ؛

---

(21) Salvador Dali, *La Conquête de l'irrationnel* [(Paris: Editions surréalistes, 1935)], p. 25.

يحوي مادّةً أسندَ إليها اللاشعور تحقيق العلاقة الفاعلة في الطين: «للماء مادّةٌ لزِجة ودبِقة تعلَق بالخشَب، والحديد، وأجسامٍ خشِنةٍ أُخرى»[22].

ليس وحدَه عالِمٌ لا سُمعةَ لهُ مثل فابريسيوس مَنْ يُفكّر بحدوس مادّيةٍ كهذه. سوف نعثُر على النظرية ذاتِها في كيمياء بويرهاآف (Boerhaave). يكتبُ بويرهاآف في كتابه **عناصِر كيميائية** (*Elements de chymie*): «الحجارة، وحتّى قِطَع القرميد المسحوقة والمعرّضة بعد ذلك لفِعل النار ... تُعطي دوماً قليلاً من الماء؛ حتّى إنّها تدينُ بجُزء من وجودها للماء، الذي يربُط، كاللاصق، أجزاءها بعضَها إلى بعضها الآخر»[23]. الماءُ، بعبارةٍ أُخرى، هو اللاصق الشامِل.

لا يُفهم «تمكُّنُ» الماء هذا من المادّة بشكلٍ كامل إذا اكتفينا بالمُلاحظة البصريّة. لذا يجب أن تُلحق بها مُلاحظة اللمْس. لِهذهِ الكلِمة مُكوِّنان محسوسان. ومن المُهِمّ تتبُّع فِعل اللمس الذي يُضاف إلى المُلاحظة البصريّة، مهما كان ممحوّاً. سوف نتحقَّق هكذا من نظرية الإنسان المُخترِع التي تشترِطُ بِسُرعةٍ فائقة التوافُقَ بين العامل والمُهندِس، بين العمل والرؤية.

سوف نقترِح إذاً أن نُدرِج من جديد في عِلم نفس الإنسان المُخترِع أكثرَ أحلام اليقظة بُعداً، وأكثر الأعمال قسوةً. فلِليَدِ أيضاً أحلامُها، ولها افتراضاتها. إذ تُساعِد على معرفة المادّة في حميميّتها. وتُساعِد بالتالي على الحلُم بها. كما أنَّ لافتراضاتِ «الكيمياء

(22) Fabricius, *Théologie de l'eau, ou essai sur la bonté, la sagesse et la puissance de dieu, manifestées dans la création de l'eau*, p. 30.

(23) Herman Boerhaave, [*Elements de chymie*], vol. 2, p. 562.

الساذَجة» التي تتولّد من العمل وفْق الإنسان المُخترِع، على الأقلّ، القَدْر نفسُه من أهميّة الأفكار النفسيّة لـِ «الهندسة الطبيعية». حتى إنَّ هذه الفرضيّات، لِكونها تَمسُّ المادّة بحميميّة أكثر، تمنح حلُمَ اليقظةِ عُمقاً أكثر. في الجبْل، لا تعود هناكَ هندسة، ولا نتوء، ولا انقطاع. إنَّه حلُمٌ مُستمِرّ. عملٌ يُمكننا في أثنائه أن نُغمِض عَينَينا. إنّه إذاً حلُم يقظةٍ حميم. ثُمَّ إنَّه موقَّع، موقَّع بِقسوةٍ، في إيقاع يأخذ بِكامِل الجسَد. إنَّه إذاً حيويٌّ. وله طابَع الديمومة المُهيمِنة: الإيقاع.

حلُم اليقظة هذا الذي يتولّد من عملِ الجبْل يتوافق توافُقاً طبيعياً مع إرادةِ قُوَّةٍ خاصّة، مع الفرح الذَّكَر في «اختراق» المادّة، في «مَسِّ» داخِل الماهيّات، في معرفة باطِن البذور، في دحْرِ الأرض دحْراً حميماً، مثلما يدحرُ الماءُ الترابَ، في استعادةِ قُوَّةٍ أصليّة، في المُشارَكة في صِراع العناصِر، في المُشاركة في قوَّةٍ مُذيبةٍ لا تُنقَض. ثُمَّ يبدأ الفعلُ الرابط ويُحصِّل الجَبْلُ، مع تقدُّمه البطيء لكن المُنتظَم، غِبطةٌ خاصّة، أقلّ شيطانيّة من غِبطة الإذابة؛ وتعِي اليدُ مُباشرةً النجاحَ المُطَّرِدَ لاتِّحادِ التُّرابِ والماء. حينئذٍ تنخرِط ديمومةٌ أُخرى في المادّة، ديمومة من دون اهتزاز، من دون انطلاق، ومن دون نهايةٍ مُحدَّدة. إذاً هذه الديمومة ليست «متشكِّلة». ليس لها مُختلَف مذابِح التصميمات المُتعاقبة التي يجِدها التأمُّل في عمل الأشياء الصُّلْبةَ. هذه الديمومة صيرورة ماديّة، صيرورة من الداخِل. وهي أيضاً تستطيع أن تُعطي مثالاً موضوعياً عن ديمومةٍ حميمة. ديمومة فقيرة، بسيطةٌ، خشِنة، يلزم عملٌ شاقٌّ لِمُلاحقتِها. ديمومةٌ غيرُ وراثية، تصعَد طبعاً وتُنتِج. إنَّها حقّاً الديمومة المُكافِحة. فالعُمَّال الحقيقيُّون هم أولئك الذين «وضعوا اليدَ في العجين». إنَّهم يمتلكون الإرادةَ الفاعِلة، الإرادةَ اليَدويّة. هذه الإرادةُ بالِغة الخصوصيّة مرئيّةٌ في أربِطة اليَدّ. وحده ذاكَ الذي هرَس الكشمشِة والعِنَب سوف يُدرِك

نشيدَ الجسَد المُتعضِّي: الأصابع العشْر تُفَرجِنُ قناة الطاحونة في الدِّنّ»[24]. لئن كان لِبوذا مِئةُ ذِراع، فذلكَ لأنّه عجّان.

يُنتِج العجينُ «اليَدَ الحركيّة» التي تُعطي تقريباً نقيض «اليد المُهندِسة» لـ «إنسان المُخترِع» البرغسوني. فهي عضوُ نشاطٍ وليست أبداً عُضوَ خلْقِ أشكال. واليدُ النشِطة تُرمِّز خيالَ القُوّة.

عسى أن نفهَم «العِلَّةَ الصُّوريّة» على نحوٍ أفضل إذا تأمّلنا مُختلَف الحِرَف التي تُزاوِل العجْن، وقد نرى تنوُّعاتها. إذ إنَّ تعيين الأشكال لم يُحلِّلِ الفِعل المُشكِّل تحليلاً كافياً. لم تُحدِّد مُقاومةُ الفِعل المُشكِّل فِعلَ المادّة تحديداً كافياً. وكُلُّ عملٍ في المعجونات يقود إلى مفهومٍ للعِلَّة الصُّوريّة إيجابيٌّ حقّاً، فاعِلٍ حقّاً. ها هُنا «إسقاطٌ» طبيعيٌّ. ها هُنا حالٌ خاصّة للفِكْرةِ «الإسقاطيّة»، التي تنقُلُ جُملةَ الأفكار، والأفعال، وأحلام يقظةِ الإنسانِ بالأشياء، من العامِل إلى موضوع العمل. أمّا نظرية «الإنسان المُخترِع» البرغسونيّة، فلا تُواجه إلاّ «إسقاطَ» الأفكار الواضحة. هذه النظريّة أهملتْ إسقاطَ الأحلام. فَالمِهَن التي تنحتُ، وتقطَعُ، لا تُعطي عن المادّة تثقيفاً حميماً كافياً. لِذا يبقى الإسقاطُ فيها خارِجياً، هندسيّاً. حتى إنَّ المادة لا تستطيع أن تأخذ دورَ دِعامة الأفعال. وهي ليستْ إلاّ فَضْلة الأفعال، التي لم يبتُرْها القَطْع. ذلكَ أن النحّات، أمام تِمثال الرُّخام، خادِمٌ مُوَسْوِسٌ للعِلَّة الصُّوريّة. يجِد الشكل نتيجة استبعاد اللاشكل. كما يجِد المُقولِب أمام كتلة صلصالِه، الشكل من خلال تشويه الشكل، من خلالِ تنبُّتِ حالِمٍ بِعديم الشكل. إنَّ المُقولِب أقرب إلى الحلُم الحميم، الحلُم الإنباتيّ.

---

(24) *Hymnes et prières du Veda*, textes trad. du sanskrit [par] Louis Renou [(Paris: Adrien - Maisonneuve, 1938], p. 44.

هل ثمَّة حاجةٌ لِنُضيفَ أنَّ هذه اللوحةَ شديدةَ التبسيط ينبغي ألا تحمِل على الاعتقاد بأنَّنا نفصِل فِعليّاً دروس الشكل عن دروس المادّة؟ العبقريّة الحقيقيّة توحِّدهما. ونحن أنفسُنا قد ذكرنا، في كتابنا **التحليل النفسي للنار** حُدوساً تُبرهِن جيِّداً على أنَّ النحّات رودان(*) عرف أن يقود حلُم المادّة.

أيجب الآن أن نندهِش من تحمُّس الأطفال لتجربة المعاجين؟ لقد ذكّرت السيِّدة بونابرت بالمعنى التحليلي ـ النفسي لِتجربةٍ مُشابِهة. بعد المُحلِّلين النفسيين الذين عزلوا التعيينات الشرجيّة، تُذكِّر بالأهمية التي يُعِيرها الطفل وبعض العُصابيِّين لِبُرازِهم[25]. نظراً لأننا لا نُحلِلُ، في هذا الكِتاب، إلاّ أحوالاً نفسيّة أكثر تطوُّراً، ومتكيِّفة بشكلٍ أكثر مُباشرةً مع التجارب الموضوعيّة والأعمال الشعريّة، فعلينا أن نُحدِّد عمل العجْن في عناصره الفاعلة الصِّرْف، وذلك بتخليصها من عيب التحليل النفسي. لِشُغْلِ المعاجين طفولته المُنتظَمة. على شاطئ البحر، يبدو أنَّ الطفل، مَثل قُندُسٍ، يلحقُ باندفاعات غريزةٍ جِدِّ عامَّة. فقد لاحظ ستانلي هال، كما يروي كوفكا[26] (Koffka)، عند الأطفال ملامِحَ تُذكِّر بأجدادِ العصر البُحيريّ.

الطمْيُ هو غبار الماء، كما أنَّ الرَّماد غُبارٌ سوف يُعطي الرمادُ، والطمي، والغبار، والدُّخان، صُوَراً تتبادل مادَّتها إلى ما لانهاية. من خلال هذه الأشكال المُقلَّصة تتصِل المواد الأساسية. وهي على نحوٍ مّا

(*) Auguste Rodin (1840 ـ 1917): نحّات فرنسي واقعيّ تُمثِّل منحوتاته تعبيريّة قويّةً ناطقة، منها مثلاً «المُفكِّر»، و«القُبلة». تحوَّل بيته في الدائرة الباريسية السابعة إلى مُتحفٍ يعُجُّ بالزوّار على مدار السنة.

(25) Marie Bonaparte, *Edgar Poe: Etude psychanalitique* [(Paris: Denöel et Steel, 1933)], p. 545.

(26) Kurt Koffka, *The Growth of the Mind*, p. 43.

غُبارُ العناصِر الأربعة. و«الطمي» مادّةٌ من المواد المقوِّمة بِقوّة كبيرة. بهذا الشكل، حملَ الماء إلى الأرض، على ما يبدو، حتى مبدأ الخصوبة الهادئة، الوئيدة، المُطمئنة. في أحواض الطمي، في منطقة آكِي، يُعبِّر ميشليه بهذه الكلِمات عن كاملِ حميّته، وإيمانه بالتجدُّد: «استحسنتُ، في بُحيرةٍ حيث يتجمَّع الطمي، قوّةَ جُهدِ المياه التي، بعد أن حضَّرتْه، نخلتْه في الجبَل، وبعد أن خثَّرته، مُكافِحةً ضدَّ عملِها نفسِه، بِقامته، وإذ أرادت اختراقَه، رفعتْه بِهزّاتٍ أرضيّة بسيطة، واخترقتْه بانبجاسات مائيّة وبراكين مِجهريّة. انبجاساتٌ كهذه ليست إلاّ فُقاعاتٍ هوائية، لكنَّ انبجاساتٍ دائمة أُخرى تدُلُّ على الحضور الثابِت لِشبكةٍ مَعوقة في مكانٍ آخر، تنتهي بعد ألفِ احتكاكٍ واحتكاك، بالانتصار، وتحصُل على ما يظهر أنَّه الرّغبة، جُهدُ هذه النفوس الصغيرة المفتونة برؤية الشمس»[27].

بعد قراءةِ مِثل هذه الصفحات، نشعرُ أنَّ خيالاً ماديّاً ناشِطاً لا يُقاوَم، سوف يُسقِطُ، على الرغم من كُلِّ الأبعاد، وبازدراءِ الصُّوَرِ الشكليّة كافّةً، صُوراً حركيّة فقط لـ«البُركان المِجهري». إنَّ خيالاً مادِّياً كهذا يُشارِك في حياة المواد كُلِّها، ويشرع في محبّة غليان الطين الذي اشتغلتْه الفُقاعات. آنذاك تكون كُلُّ حرارةٍ، كُلُّ تغطِيةٍ أمومةً. وإذ يغوص ميشليه، أمام هذا الطمي الأسود، «الطَّمي الوسِخ قطعاً»، في هذا العجين الحيّ، يصرُخ: «يا أُمَّنا المُشترَكة الغالية، نحنُ واحد. أنا آتٍ منكِ، وعائدٌ إليكِ. لكن قولي لي سِرَّكِ بِصراحة. ماذا تفعلين في ظُلُماتك العميقة، ومن أين تُرسلين إليّ هذه النَّفْسَ الحارَّة القويّة، التي لا ينِي شبابها يتجدَّد، التي تُريد أن تجعلَني أعيشُ أيضاً؟ ماذا تفعلين في ظُلُماتِك؟ ـ ما تراهُ هو ما أفعلُه أمام ناظِرَيك. كانت تتكلَّم بِجلاءٍ، بِصوتٍ خافِت قليلاً، لكِنَّه عذْبٌ، وأُموميٌّ بشكلٍ ملحوظ». ألا يخرُج

(27) Jules Michelet, *La Montagne*, p. 109.

هذا الصوت الأمومي حقّاً من المادّة؟ من المادّة نفسِها؟ المادّة تتكلّم مع ميشليه من خلال حميميَّتها. وميشليه يفهم الحياة المادّية للماء في جوهرها، في تناقُضها. فالماءُ «يُكافِحُ حتى ضِدَّ عملِه». وهذه وحدَها طريقة القيام بِكُلّ شيء، التذويب والتخثير.

سوف تبقى هذه القوَّة المُزدوجة قاعِدةَ ضروب الاقتناع بـ «الخصوبة المُستمِرّة». إنّما الاستمرار يُوجِبُ جَمعُ المُتناقِضات. يكتب أرنست سيليير (Ernest Seillière)، على عجَلٍ تماماً، في كتابه **الإلهة ـ الطبيعة، والإلهة ـ الحياة** (*La Déesse nature et la déesse vie*) أنَّ النباتات السبخيّة الوفيرة هي رمزُ تأثيرِ الأرض[28]. فالزواج المادي بين التراب والماء، المُتحقِّق في السبخة هو الذي يُحدِّد القوّة النباتية المُغفلَة، السمينة، القصيرة والغزيرة. لقد أدركتْ نفسٌ مثل نَفْسِ ميشليه أنَّ الطمي يُساعِدنا على المُشاركة في القُوى الإنباتيّة، في القُوى المولِّدة للتراب. فَلْنقرأ هذه الصفحات الاستثنائية عن حياته المدفونة، عندما يغوص كاملاً في الطمي الدِّهني. هذا التراب «كُنتُ أُحِسُّ بهِ، على نحوٍ رائع، مُداعِباً ورئيفاً، ومُدفِّئاً طِفلَه المجروح. مِن الخارج؟ ومِنَ الداخلِ أيضاً. لأنَّه كان يدخُل بهذهِ الأرواحِ المُنشِّطة، يدخُلني، ويختلِط بي، ويولِج فيَّ روحَه. كان التماهي يغدو كاملاً بيننا. لم أعُد أتميَّز عنه. إلى درجة أنَّ ما لم يكُن يغطِّيه منّي، ما كان قد بقيَ مني حُرًّا، أيّ الوجه، لم يكُن يُناسِبني في ربُع الساعةِ الأخير. كان الجسَدُ المدفون سعيداً، وكان هوَ أنا. وكان الرأسُ غيرُ المدفونِ يشتكي، ولم يعُد هو أنا. على الأقلّ، كان يُمكِن أن أُصدِّقه. كان الاقترانُ جِدَّ قويّ! بل كان أكثر من اقترانْ بيني وبين **التُّراب**! يُمكِن أن نقول إنَّه «تبادُلُ طبيعةٍ». كُنتُ تُراباً، وكان إنساناً. كان قد أخذ لِنفسِه تشوُّهِي، وخطيئتي. بينما أخذتُ منه

(28) Ernest Seillière, *De La Déesse nature à la déesse vie*, p. 66.

أنا، وقد غدوتُ **تُراباً**، الحياةَ والحرارةَ والشباب»[29].

هُنا يُشكِّل «تبادُل الطبيعة» من الطمي إلى الجسَد، مِثالاً كامِلاً عن حلُم اليقظة المادّي.

سيتكوَّن لدينا الانطباعُ نفسُه عن الاتّحاد العُضويّ للتُّراب والماء ونحن نتأمَّل هذه الصفحة لِبول كلودِل: «في شهر نيسان/ أبريل المسبوق بإزهار غُصنِ شجرة الخوخ الواعِد، بدأ، على الأرض كلِّها، عملُ الماء، خادِم الشمس الحامز. إذ إنَّ الماءَ يُذوِّب، ويُدفئ، ويُليِّن، ويخترقُ فَيصير المِلْحُ لُعاباً، والماءُ يُقنِعُ(*)، ويعلِكُ، ويخلِط، وما إن تُحضَّر القاعدة هكذا، حتى تمضي الحياةُ، ويبدأ العالَم النباتي من جديد بالانسدال، مع جذوره قاطبةً، على العُمق الكونيّ. وشيئاً فشيئاً، يغدو الماء الحامِز في الأشهُر الأُولى شراباً كثيفاً، جُرعةَ مشروبٍ روحيّ، عسَلاً مُرّاً مُثقَلاً تماماً بالقُوَى الجنسيّة . . .»[30].

سَيكونُ الصَّلصالُ أيضاً، في نظَر كثيرٍ من الناس، موضوعَ حلُم يقظةٍ لا نهاية له. ولَسوف يتساءل الإنسان إلى ما لانهاية، من أيِّ طمي، من أيِّ صَلصالٍ هو مخلوق. فمن أجل الخَلْق يلزَم دوماً صلصالٌ، مادّةٌ مَرِنة، مادّة غامضة حيث يتَّحد الماءُ والتُّراب. ليس عبثاً أن يتناقش النحويُّون لِيعرِفوا إن كان الصلصال مُذكَّراً أم مؤنَّثاً. لأنَّ عذوبتَنا وصلابتَنا مُتناقِضتان وتستلزِمان مُشاركاتٍ خُنْثَويّة. وكان ضرورياً أن يكون في الصلصال الحقيقي ما يكفي من التُّراب والماء.

---

(29) Michelet, Ibid., p. 114.

(*) يستخدِم كلودِل هنا، من خلال فِعل Persuader: أقنعَ، استعارةً للتعبير عن فِعْل الماء في الأشياء. لكأنّه حين ينسرِبُ بينها يُقنِعُها بِضرورة أن تتحوَّل. وهكذا يصير الملحُ لُعاباً والتُّرابُ طيناً. . .إلخ.

(30) Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 242.

ألا ما أجملَ هذه الصفحة حيث يُخبِرنا أ. ف. دو ميلوش[31] (O. V. de Milosz) أننا مخلوقون تحديداً من التُّراب والدموع. فَنَقصُ العذابات والدموع، يعني أنَّ الإنسان جافٌّ وبائسٌ وملعون. إمَّا إفراط قليلٌ في الدموع، ونقصٌ في الشجاعة، وفي قساوة الصلصال، فَيعني بؤساً آخر: «يا إنسان الصَّلصال، أغرَقتِ الدموعُ مُخَّكَ البائس. وتسيل الكلِماتُ غيرُ المُملَّحة على فمِكَ مَثلِ الماء الفاتِر».

لمّا كنّا قد وعدنا، في هذا الكِتاب، بأن نغتنِم الفُرَص كُلَّها من أجل تطوير عِلم نفسِ الخيال المادّي، فلا نُريد أن نُهمِل أحلام يقظة العَجْن، والخلْط، من دون أن نتتبَّع خطّاً آخر من حلُم اليقظة المادّي نستطيعُ على مَرِّهِ أن نعيش البحث الوئيدَ والصَّعب عن الشكلِ من خلال المادّة المُستعصِيَة. فالماء غائبٌ هنا، ومُذَّاكَ سوف يستسلِم العامِل، كما بِفعل المُصادَفة، لِضربٍ من «تحريف» المؤلَّفات النباتيّة. هذا التحريف للقوى المائية سوف يُساعِدنا قليلاً على فهم قوَّة الماء المُتخيَّل. نُريد أن نتحدَّث عن حلُم يقظةِ النَّفْس الحدَّادة.

حلُم يقظة الحدَّاد مُتأخِّر. لمَّا كان العملُ ينطلِق ممّا هو صُلْب، يعِي العاملُ أوَّلاً إرادةً مُعيَّنة. الإرادة هي التي تظهرُ أوَّلاً، وبعد ذلك، ستغزو الحيلةُ قابليّةَ التطريق بوساطة النار. لكِنْ حين يُعلِن تغيُّرُ الشكلِ عن نفسِه تحت المِطْرقة، حين تنحني القُضبان، ينخرِطُ شيءٌ ما من حلُم تغيُّراتِ الشَّكلِ في نفسِ العامِل. آنذاك، تنفتح أبواب حلُم اليقظةَ رُويداً رُويداً. تُولَد أزهار الحديد(*). لا شكَّ في أنَّها تُقلِّد

---

(31) Oskar Wladislaw de Lubicz Milosz, *Miguel Mañara* [(Paris: Grasset, 1935)], p. 75.

(*) يُحلِّل باشلار في هذا المقطع عُقدة الحدّاد الذي يحلُم، وهو يصنع النوافذ الحديدية، ويجعلها في أشكالٍ نباتيّة كالأزهار والأغصان، بأن يجعل الحديد من خلال المطرقة والنار مِطواعاً فيه لُيونة النبات وطراوته. أي أنَّه بوسائل فنّه (أدوات عملِه) يحلُم بتغيير طبيعة أحد العناصر الأربعة من الصلابة إلى الليونة.

انتصارات النبات من الخارج، لكنْ لو تتبَّعنا بتعاطُفٍ أكثر تحريفَ انحناءاتها لَشعرنا أنَّها تلقَت من العامِلِ قُوَّة نباتيّةً حميمة. بعد أن تنتصِر مِطرقةُ الحدَّاد، تُداعِبُ الشكل الحلزوني بِضرباتٍ بسيطة. إنَّ حلُماً باللُّدونة، ذِكرى سيولةٍ لا أدري ما هيَ، تنحبسُ في الحديدِ المُطرَّق. والأحلامُ التي عاشت في النفس تُتابع عيشَها في مؤلَّفاتها. هكذا تظلُّ شِباكُ الحديد المشغولة طويلاً، سِياجاً حيَّاً. وعلى طول سيقانها، بَهْشيّةٌ أقسى بقليل، أدكَنُ قليلاً من البهشيّة الطبيعية تُتابع صعودَها. أوَليست بهشيّةُ الحقول، في نظر من يعرف أن يحلُم على تخوم الإنسان والطبيعة، في نظر من يعرف اللَّعِب بأشكال القلْب الشِّعرية كُلّها، تصلُّبَ النبات، وحديدا مُطرَّقا؟

استحضار النفْس الحدَّادة هذا، يمكِن أن يخدمنا، من جهة أُخرى، في عرضِ حلْم اليقظة بِمظهرٍ جديد. لا شكَّ في أنَّه لا بُدَّ، لِتحطيم الحديد، من عِملاق؛ غير أنَّ العملاق سَيُخلي مكانَه لأقزامٍ حين يتوجَّب توزيع دِقَّة الانحناءات في أزهارِ الحديد. آنذاك يخرجُ العِفريتُ من الحديد حقّاً. وما وضْعُ الأشكال الشبحيّة كُلّها في مُنمنَماتٍ إلاّ شكلٌ مُصوَّرٌ من حلُم يقظةِ العناصِر. كما تترصَّع الكائناتُ التي نكتشِفها تحت كُتلةَ تُراب، وفي زاوية بِلَّور، في المادّة. نوقِظها إنْ حلُمنا، ليس أمام الشيء، بل أمام مادَّته. الصغير يأخذ دور مادّةٍ أمام الكبير، فالصغير هو بنية الكبير الحميمة؛ والصغير، حتى لو ظهر شكليّاً ببساطة وهو ينحبِس في الكبير، يتجسّد وهو يُرصَّع. يتطوَّر حلمُ اليقظة الصُّوري فعلاً وهو يُنظِّم أشياءَ كبيرةَ الأبعاد. يفيض. وعلى العكس، حلُم اليقظة المادِّي يُوشِّي أشياءه بِخطوطٍ مُتموِّجة. ينقُش. هو الذي ينقُش دوماً. وينزِل، مُكمِّلاً أحلامِ العامِل، إلى عُمق الموادّ.

يتطلَّب حلُم اليقظة المادِّي إذاً حميميةً حتى في ما يتَّصِل

بالموادّ الأكثر صلابةً، الأكثر قسوةً على حلُم الاختراق. إنَّه ببساطةٍ على رَسْلِه في شُغل العجين الذي يوفِّر حركةً مَيسورةً ومشروطةً معاً. وما استحضرنا النفسَ الحدَّادة إلاّ لكي نُشعِر، على نحوٍ أفضل، بعُذوبةِ حلُم اليقظة العاجِنة، وبأفراح العجين المُليَّن، وكذلك باعتراف العجّان والحالِم بجميلِ الماء الذي يمنح دوماً الانتصار على المادّة الكثيفة.

لن ننتهي إذا ابتغينا أن نُلاحِق مناماتِ الإنسان المُخترِع الذي يستسلِم لِخيال الموادّ. ولن تبدو له أيّ مادةٍ أبداً مشغولةً كما يجب؛ لأنَّه لم ينتهِ أبداً من الحلُم. الأشكال تُنجَز، والموادُّ لا تنتهي أبداً. فالمادَّة هي خُطاطةُ الأحلام غير المحدودة.

الفصل الخامس

الماء الأمومي، الماء الأُنثوي

. . . وكما في الأزمنة الغابرة،

يُمكِنُكِ أن تنامي في البحر

بول إيلوار (Paul Eluard)

ضرورات الحياة (*Les Nécessités de la vie*).

I

شرحت السيِّدة بونابرت، كما ألمحنا بفصلٍ سابق، في اتِّجاهات ذكريات الطفولة، الطفولةِ الأُولى، تعلُّقَ إدغار بُو ببعض اللوحات المُتخيَّلَة فائقة النموذجية. عنوانُ أحدِ أبواب بحْث التحليل النفسي للسيِّدة بونابرت هو: «طَوْر الأُمّ ـ المنظر» (Le Cycle de la mère- paysage). حين نتتبَّع إلهامَ البحث التحليلي النفسي، نُدرِك تماماً أنَّ الملامح الموضوعية للمنظر غير كافية لِشرح شعور الطبيعة، وخصوصاً إن كان هذا الشعورُ عميقاً وحقيقياً. ليستْ «معرفة» الواقع هي التي تجعلُنا نُحِبُّ الواقِعيَّ بِشغَفٍ. بل «الشعور» هو القيمة الأساسية الأُولى. أمَّا الطبيعة فنبدأ بِمحبَّتها من دون أن نعرِفها، ومن

دون أن نراها جيِّداً، وذلكَ بأن نُحقِّق في الأشياء حُبّاً يتأسَّس في مكانٍ آخر. وفي ما بعد، نبحثُ عنها بالتفصيل لأنَّنا نُحِبُّها بالجُملة، من غير أن نعرف لِماذا. والوصف الحماسي الذي نُعطيها إيَّاه بُرهانٌ على أنَّنا نظرنا إليها بانفعال، بفضولِ الحُبِّ المُستمِرّ. وإذا ما كان الشعور بالطبيعة في بعض النفوس دائماً إلى هذا الحدّ، فذلكَ لأنَّه، في شكله الجوهري، أصْلُ المشاعر كُلِّها. إنَّه الشعورُ البَنَوِيُّ. فكُلُّ الأشكال تتلقّى واحداً من مُكوِّنات حُبِّ الأُمّ. والطبيعة، بالقياس إلى الإنسان الذي شبَّ، كما تقول لنا السيِّدة بونابرت، «أُمٌّ فسيحةُ الاتِّساع، خالِدة، مُسقَطة في اللانهاية»[1]. الطبيعة، شعوريّاً، «إسقاطٌ» لِلأُمّ. وتضيفُ السيِّدة بونابرت، بشكلٍ خاصّ: «البحر، في نظر الناس جميعاً، واحِدٌ من أكبر الكِبار، ورمزٌ من أكثر رموزِ الأمومة ثباتاً»[2]. ويُقدِّم إدغار بُو مثالاً جلِيّاً على نحوٍ خاصّ، عن هذا الإسقاط، عن هذا الترميز. أمَّا على هؤلاء الذين سوف يعترِضُون على أنَّ إدغار بُو الطفل استطاع أن يكتشِف «مُباشرةً» المباهِج البحريّة، وعلى الواقعيِّين الذين يتجاهلون أهميّة «الواقع النفسي»، فترُدُّ السيِّدة بونابرت مُجيبةً: «رُبَّما لا يكفي البحر ـ الواقِع، بِمُفرَدِه، لإغراء البشر، مثلما يفعل الآن. إذ يُنشِد لهمُ البحرُ نشيداً بِنَغمتَين، أكثرهما ارتفاعاً، الأكثر افتعالاً، ليست الأكثرَ جاذبية. إنَّه النشيدُ العميق . . . الذي جذَب الناسَ باتِّجاه البحر». هذا النشيد العميق هو صوتُ الأُمومة، صوتُ أُمِّنا: «لا نُحِبُّ الجِبالَ لأنَّها خضراء، ولا البحرَ لأنَّه أزرق، وحتى إن أعطينا هذه الأسباب لانجذابنا، فَلأنَّ شيئاً مِنَّا، من ذِكرياتنا اللاواعية، شيئاً من البحر الأزرق أو الجبال

(1) Marie Bonaparte, *Edgar Poe: Etude Psychanalitique* [(Paris: Denöel et Steel, 1933)], p. 363.

(2) المصدر نفسه، ص 367.

الخضراء، عرَف كيف يتجسَّد من جديد. وهذا الشيء الذي هو مِنَّا، من ذكرياتنا اللاواعية، يخرجُ دوماً وفي كُلِّ مكانٍ من ضروب حُبِّنا في الطفولة، من ضروب الحُبِّ هذهِ التي لم تكُن تذهبُ، في البداية، إلاَّ إلى المخلوقة، أوَّلاً إلى المخلوقة ـ الملاذ، إلى المخلوقة ـ الغِذاء التي هي الأُمّ، أو المُرضِعة . . .»[3].

الحُبُّ البَنويّ، باقتضاب، أوَّلُ مبدأ فاعلٍ لإسقاط الصُوَر، إنَّ قُوَّة إسقاط الخيال، القوّة التي لا تُستنفَد، تستولي على الصُّور كُلِّها كي تضعها في المنظور البشري الأكثر نقاءً: منظورُ الأُمومة. سوف تُطعِّم ضروبٌ حُبٍّ أُخرى على أوَّلِ قوىً مُحِبَّة. لكِنَّ ضُروبَ الحُبِّ هذهِ كُلّها لن تستطيع أبداً أن تُحطِّم الأولويّة التاريخية لشُعورِنا الأوَّل. زمنيّةُ القلْبِ لا تُهدَم. وفي ما بعد، كُلَّما صار شعورُ حُبٍّ أو تعاطُفٍ استعاريّاً، احتاج إلى أن يستمِدَّ قُوىً من الشعور الأساسيّ. يعني حبُّ الصورة، في هذه الشروط، دوماً كشفَ الحُبّ؛ حُبَّ الصورة، يعني أن نجِد، من دون عِلْم، استعارةً جديدة لِحُبٍّ قديم. وأنْ نُحِبَّ الكون اللانهائي، يعني أن نُعطي لا محدوديّةَ حبِّ الأُمّ معنىً مادّياً، معنىً موضوعيّاً. أن نُحِبَّ منظراً متوحِّداً حين يُهمِلنا الناسُ جميعاً، يعني تعويضَ غيابٍ أليم، يعني أن نتذكَّر تلك التي لا تُهمِلُ أبداً . . . بِمُجرَّد أن نُحِبُّ الواقع بِجماعِ نفسِنا، يعني أنَّ هذا الواقع هو سلَفاً نفْسٌ، أنَّ هذا الواقِع ذكرى.

II

سَنُحاوِل أن نصِلَ هذه المُلاحظات العامَّة، مُنطلِقين من وجهة نظر الخيال المادِّي. وسنرى أن هذه المخلوقة التي تُغذِينا من حليبها، من ماهيّتها الخاصّة، تسِمُ بِطابَعها الذي لا يُمحى صُوَراً مُتنوِّعة،

(3) المصدر نفسه، ص 371.

شديدةَ البُعْد، وخارجيةُ للغاية، وأنَّ هذه الصُوَر لا يُمكِن أن تكون مُحلَّلة بِشكلٍ صحيح من خلال الموضوعات المُعتادة للخيال الصُوري. وعلى الجُملة، سوف نُبيِّن أنَّ هذه الصُوَر المُقوَّمة بإفراطٍ تمتلِكُ مادَّةً أكثر مِمَّا تمتلِكُ شكلاً. لكي نقوم بهذا البُرهان، سَندرُس عن قُربٍ أكثر قليلاً، الصُوَر الأدبية التي تزعُم أنَّها تُجبِر المياهَ الطبيعية، ماءَ البُحيرات والأنهار، مياه البحار ذاتِها، على أن تستقبِل المظاهر الحليبية، والاستعارات اللبنيّة. وسوف نُبيِّن أنَّ هذه الاستعارات «الخرقاء» تُوضِّح حُبّاً لا يُنسى.

مثلما لاحظنا قبْلاً، كُلُّ سائلٍ، قياساً إلى الخيال المادِّي، ماء. وهذا مبدأٌ أساسيّ من مبادئ الخيال المادِّي الذي يُجبَر على أن يضع واحداً من العناصر البدائية في جذْرِ الصور المادية كافّةً. هذه المُلاحظة مُسوَّغةٌ سلَفاً، بصرياً وحركيّاً. قد يقول فيلسوفٌ: في نظرِ لخيال، كلُّ ما «يجري» ماء؛ كُلُّ ما يجري يشترك في طبيعة الماء. ونَعْتُ الماء الجاري يبلغ من القوَّة ما يجعلُه يخلُق دوماً، وفي كُلِّ مكان، موصوفَه. أمَّا اللون فقليل الأهميّة؛ إذ لا يُعطي إلاّ صِفةً؛ ولا يُحدِّد إلاّ تنوُّعاً. وأمَّا الخيال المادِي فيذهبُ فوراً إلى النوعيّة المادّية.

إذا ما دفعْنا الآن بحثنا في اللاشعور أبعَد أيضاً، مُتفحِّصِين المُشكلة من وِجهة التحليل النفسي، فسوف يتوجَّب علينا القَول إنَّ كُلَّ ماءٍ حليبٌ. وبتحديدٍ أدَقّ، كُلُّ مشروبٍ سعيدٍ حليبٌ أموميّ. لدينا ثَمَّة مِثالٌ عن شرح الخيال المادِّي، بِدرَجتَين مُتواليتين في العُمق اللاشعوري: أوَّلاً، كُلُّ سائلٍ ماءٌ، ثانياً، كُلُّ ماءٍ حليبٌ. ولِلحلُو جذرٌ يتمحْور نازِلاً إلى اللاشعور البسيط الواسع للحياة الطفليّة البدائية. ولهُ أيضاً شبكةٌ كاملةٌ من الجذور الحُزَميّة التي تعيش في طبقةٍ أكثر سطحيّة. هذه الطبقة السطحية التي يمتزِج فيها الشعور واللاشعور هي التي درسناها بوجهٍ خاصّ في مؤلَّفاتنا عن الخيال.

لكنَّ الوقتَ حانَ لِكي نُظهِر أنَّ المنطقة العميقة فاعلة دوماً، وأنَّ الصُورة الحليب الماديّة تدعَم صُوَر المياه الأكثر شعوريّةً. تتكوَّن أوَّل مراكز الفائدة، من فائدة عضويّة. ومركز فائدة عُضويَّة هو الذي يُجمِّع أوَّلاً الصُوَر الطارئة. قد نصِل إلى النتيجة نفسِها إذا ما تفحَّصْنا كيف تُقوِّم اللُغةُ نفسَها بالتدريج. يخضع التركيب اللغوي الأوَّل لنوعٍ من نحْوِ الحاجات. آنذاكَ، يكون الحليبُ، ضِمنَ سيرورة التعبيرِ عن الوقائع السائلة، الموصوفَ الأوَّلَ، أو بتحديدٍ أدقّ، أوَّلَ موصوفٍ فَمَويّ.

فَلْنُلاحِظ، على عجَلٍ، أنَّ أياً من القِيَم المُرتبطة بالفم ليست مكبوتةً. فالفَمُ والشفاه هما التُربة الصالِحة لأوَّل هناء إيجابيّ ودقيق، تربةُ الشهويّة المُتاحَة. ورُبَّما استحقَّ علْمُ نفسِ الشّفاه دراسةً مُطوَّلة مخصوصةً له وحدَه.

بِمنجىً من هذه الشهويّةِ المُتاحة، سنُلِحُّ قليلاً على الناحية التحليلية النفسيّة، وسَنُعطي بعض الأمثلة التي تُبرهِن على الطابَع الأساسيّ لِـ «أُمومة» المياه.

من البديهي أنَّ صورةَ الحليب الإنسانية مُباشرةً هي الدّعامة النفسيّة لِنشيد الفيدا الذي استشهد بهِ بيير سانتيف: «المياهُ التي هيَ أُمَّهاتُنا، الراغِبة في الاشتراكِ بالنذور، تأتي إلينا مُتتبِّعةً سُبلَها، وتُوزِّع علينا حليبَها(4)». قد نُخطئ حقّاً إذا لم نرَ سوى صورةٍ فلسفيّةٍ غائمة، حامِدةٍ الله على خيرات الطبيعة. فالالتحامُ أكثر حميميّةً

---

(4) Pierre Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises* (Paris: E. Nourry, 1934), p. 54, et *Hymnes et prières du Veda*, textes trad. du sanskrit [par] Louis Renou [(Paris: Adrien - Maisonneuve, 1938)], p. 33.

«عندما يطلُب فارونا الحليب، يُفيضُ الترابَ، والأرض، حتى السماء».

بِكثير، وعلينا، في ما نرى، أن نُعطي الصورة مُطلَق كمالِ واقعيّتها. ويُمكننا القول إنَّ الماء، في منظور الخيال الماديّ، غذاءٌ كامل مثل الحليب. ويُتابع النشيد الذي نقلَه سانتيف: «الرحيقُ في المياه، والنباتات العِلاجيّة في المياه . . . فيا أيّتها المياه، أبلِغي الكمالَ كُلَّ عِلاجٍ يطرُد الأمراض، حتّى يشعُر جسَدي بِأثَرِكُنَّ، وأستطيع رؤية الشمس طويلاً».

الماءُ حليبٌ حالَما يكونُ مُغنّىً بِحميّة، وحالَما يكون شعورُ عبادةِ أُمومةِ المياه مُتَّقِداً وصادِقاً. لئن أنعشَتِ النغمة الإنشاديّة القلبَ الصادِق، فَقد أرجعَتْ، بانتظامٍ عجيب، الصورةَ البداتيّة، الصورة الفيديّة. بينما يُقدّم ميشليه مفهومَه عن **البحر**، في كتابٍ يظنُّ ذاتَه موضوعياً، وعالِماً تقريباً، يستعيدُ ببساطةٍ صورةَ بحرِ الحليب، البحر الحيويّ، البحر الغِذاء: «هذه المياه المُغذِّية مُثقَلةٌ بِكلِّ أنواع الذرّاتِ الدَّسِمة، المتوافقة مع طبيعة السَّمَكِة اللينة، تفتح فمَها بِكَسَلٍ وتمُصُّ، مُغذّاةً مثل رُشيمٍ في رحِم البحر العادي. هل تعرف ماذا تبتلِع؟ بِالكاد. الغذاء المِجهَريُّ مثلُ حليبٍ يأتي إليها. وحتميّةُ العالَم العظيمة، الجوعُ، ليست، هنا، إلاّ من أجل الأرض، مُحبوسةً ومُتجاهَلة. ما مِن جُهدٍ حركيّ، وما من بحثٍ عن طعام. على الحياةِ أن تتموّج مَثل حلُم»[5]. أليس هذا، بداهةً، حُلُمَ طِفلٍ مُتخَم، طفلٍ يعومُ في هنائه؟ لا شكَّ في أنَّ ميشليه «عقْلَنَ»، بأفضل طريقة، الصورة التي تسحرُه. فَماءُ البحرِ عندَه، كما قُلنا أعلاه، «مُخاط». فقد سبقَ أن عمِلَ فيه، وأغنَاهُ فِعلُ الكائناتِ الدقيقة الحيويّ، التي حملت إليه «عناصِر عذبةً وخصبة»[6]. «الكلِمة الأخيرة تفتحُ رؤيةً

(5) Jules Michelet, *La Mer*, p. 109.

(6) المصدر نفسه، ص 115.

عميقةً على حياةِ البحر. إذ يبدو أغلبُ أطفالِه أجِنَّةً في الطَور الهُلامي الذي يمتَصُّ، ويُنتِج المادّة المُخاطيّة، ويملأ بها المياه، ويمنحها عذوبةَ رَحِم خَصبٍ، حيث لا يني أطفالٌ جُدُد يسبحون كما في حليبٍ فاتر». كثيرٌ من العُذوبة، كثيرٌ من الفُتور يُمثِّل علاماتٍ مُوحِيَة. لا شيء يوحي بها موضوعيّاً. كُلُّ شيءٍ يُسوِّغها ذاتيّاً. أكبرُ واقع يتطابقُ أوَّلاً مع ما نأكل. وماء البحر، في رؤيةِ ميشليه الفلسفية، «ماءٌ حيواني»، الغذاء الأوَّل لِلكائنات كُلّها.

وأخيراً، أفضل بُرهانٍ على أنَّ الصورة «المُرضِعة» تقود الصُّوَر الأُخرى كُلَّها، هو أنَّ ميشليه لا يتردَّد، على الصعيد الكوني، في المُضِيّ من الحليبِ إلى الثَّدْي: «بِمُداعباتِه المُثابرة، مُدوِّراً الشاطئ [البحر] أعطاه انحناءات مُحيطِ الأمومة، وأكاد أقول الليونة المرئيّة لِثدْي امرأة، وما يجِده الطفل غايةً في النعومة، وملاذاً، وسكينة»[7]. في عُمقِ أيِّ خليجٍ، وأمام أيِّ لِسانٍ بحري مُستدير، كان يُمكِن لِميشليه أن يرى صورةَ ثدي امرأةٍ لو لم تكُن أسرَتْه واستولت عليه أوَّلاً قُوَّةُ الخيالِ المادِّي، وقُوَّةُ صورةِ الحليبِ المادِّية؟ ليس ثمَّة من شرح، أمام استعارةٍ جريئةٍ إلى هذا الحدّ، سوى الشرح المُستنِد إلى مبدأ الخيال المادِّي: المادّة التي تقود الشكل. فالثديُ مُستديرٌ لأنَّه مليءٌ حليباً.

إذاً شِعْرُ البحرِ، عند ميشليه، حلُم يقظةٍ يعيش في منطقةٍ عميقة. البحرُ أموميّ، والماء حليبٌ ثمين؛ فالأرض تُحضِّر في أرحامها غذاءً فاتراً وخصباً؛ وعلى الشواطئ تنتفِخ أثداءٌ سوف تُعطي لِكُلِّ المخلوقات ذرَّاتٍ دسِمَة. إنَّما التفاؤل وَفرةٌ.

(7) المصدر نفسه، ص 124.

III

قد يبدو أنَّ توكيدَ هذا الانتماء المُباشر إلى صورةٍ مادِّية يُثير على نحوٍ غير صحيح مُشكلةَ الصُّوَر والاستعارات. ولِنُناقِض قولَنا، سوف نُلِحُّ على أنَّ الرؤية البسيطة، والتأمُّل الأوحد لِمَشاهِد الطبيعة يبدو أنَّهما، هما أيضاً، يفرضان صُوَراً مُباشِرة. سوف يُعتَرض مثلاً على أنَّ كثيراً من الشعراء الذين تُلهِمهم رؤيةٌ هادئة، يعبِّرون لنا عن الجمال اللبَنيّ لِبُحيرةٍ ساكنةٍ يُضيئُها القمر. تعالوا إذن نناقِشْ هذه الصورة المألوفة في شِعر المياه. فمع أنها، في الظاهر، غير مُناسبة إطلاقاً لأُطروحاتنا عن الخيال المادِّي، ستُبرهِن لنا في النهاية على أنَّنا من خلال المادّة، لا من خلال الشكل والألوان، نستطيع أن نُفسِّر الإغراء الذي تُمارِسه على الشُّعراء الأكثر تبايُناً.

كيف نُدرِك بالفعل واقِع هذه الصورة إدراكاً فيزيائياً؟ بعبارةٍ أُخرى، ما الشروط الموضوعية التي ترهُنُ إنتاج هذه الصورة الخاصّة؟

لِكي تُقدِّم الصورة اللبنيّة نفسَها للخيال أمام بُحيرةٍ نائمة تحت ضوء القمر، يجب أن ينتشر الضياء القمريّ ـ يجب ماء ضعيفُ الاضطراب، لكنْ المُضطرِب طبعاً بما يكفي لكي لا يعكِس السطحُ بقساوةٍ المنظرَ الذي تُضيئُه الإشعاعات ـ يجب، باختصار، أن يمُرَّ الماء من الشفافيّة إلى نِصف الشفافيّة، أن يصير بالتدريج قاتماً، أن يُلألِئ. لكنَّ هنا كُلَّ ما يستطيع أن يفعل. هل يكفي هذا حقّاً لكي نُفكِّر بِقصعة حليب، في دلْوِ المُزارِعة المُزبِد، لكي نُفكِّر بالحليب «الموضوعي»؟ لا يبدو الأمر هكذا. علينا إذاً إقرارُ أنَّ الصورة لا تملِكُ مبدأَها، ولا قُوَّتَها من جهة المُعطَى البصريّ. لِذا علينا، بُغية تسويغ قناعة الشاعر، بُغيةَ تسويغ تردُّدِ الصورة وطبيعيّتها، أن نُدرِج في الصورة مُكوِّناتٍ لا «نراها»، مكوِّناتٍ ليست طبيعتُها «بالمرئيّة».

إنَّها تحديداً المُكوِّناتُ التي يتمظهر الخيالُ المادي من خلالِها. وَحدَه علْمُ نفسِ الخيال المادّي يستطيع أن يشرح هذه الصورة في شمولِها وحياتها الواقعيّة. فَلْنُحاوِل إذاً أن نُدرِج كافّة العناصر التي تُفعِّل هذه الصورة.

ما صورةُ الماءِ الحليبي في العُمقِ إذاً؟ إنها صورةُ ليلٍ دافئ ومُبتهِج، صورةُ مادّةٍ صافيةٍ مُغلِّفة، صورةٌ تأخذ الهواء والماءَ، السماءَ والأرض معاً، وتجمعها، صورةٌ كونيّة، واسِعةٌ، فسيحةٌ، عذبة. إن نرَها حقاً، نعترفْ أنَّ العالَم ليس هو المُستحِمُّ في صفاء القمر الحليبي، بل بالأحرى المُشاهِد هو الذي يستحِمُّ في حُبورٍ فيزيائيّ وأكيد إلى حدٍّ أنَّه يُذكِّر بأقدمِ رغَدٍ للعيش، وبأعذب الغذاء. كذلكَ، لن يكون حليبُ النهر مُتجمِّداً. ولن يقول لنا شاعِرٌ أبداً إنَّ قمرَ الشتاء يسكُب نوراً حليبياً على المياه. إنَّ فُتورَ الحليب، وعُذوبةَ النور، وسلامَ النفس ضرورةٌ للصورة. تلكم هي المُكوِّنات المادّية للصورة. تلكم هي المُكوِّناتُ القويّة والبدائيّة. «البياضُ لا يأتي إلاّ لاحقاً». سوف يُستنبَط. سوف يتمثّل باعتباره صِفةً أَتى بها موصوفٌ، صفة بعد الموصوف. وفي نِطاقِ الأحلام، نسَقُ الكلِمات الذي يبغي أن يكون اللونُ أبيضَ مثل الحليب، نسَقٌ خادِع. يأخذُ الحالِمُ أوَّلاً الحليب، ولاحقاً ترى فيه عينُه النائمةُ البياضَ أحياناً.

في نِطاقِ الأحلام، لن نكون مُشاكِسين بِصدَد البياض. وَلن تُكدِّرَ إضافةُ شُعاعٍ ذهبيٍّ من القمر إلى النهر، خيالَ الألوان الصُّوريّ والمُصطنَع. وسوف يرى خيالُ السَّطحِ الأصفرَ أبيضَ لأنَّ صورةَ الحليبِ المادية أكثفُ من أن تُتابع تطوُّرَها العذب في عُمقِ القلبِ البشري، من أن تُنجِز تحقيق هدوء الحالِم، ومن أن تقدّم مادّةً، ماهيّةً لانطباع سعيد. الحليبُ أوَّلُ المُهدِّئات. إذاً هدوء الإنسان يُضمِّخ بالحليبِ المياهَ المُتأمِّلة. في «مدائح» يكتب سان ـ جون بِرسْ:

... والحالُ أنَّ هذهِ المياهَ من حليبٍ

وكُلّ ما ينسكِبُ في ضروبِ عُزلةِ الصباحِ الرخوة

لن يكون لأيِّ سيلٍ مُزبِدٍ أبداً، مهما بلغَ بياضُه، مثل هذا الامتياز. إذاً ليس اللونُ بشيءٍ حقّاً عندما يحلُم الخيال المادّي بعناصِره البدائيّة.

لا تجِد «المُخيِّلة» جذورَها العميقة والمُرضِعة في «الصُّوَر»؛ فهي أوَّلاً بحاجةٍ إلى حضورٍ أكثر حميميةً، أكثر احتضاناً، أكثر مادِيّة. لأنَّ الواقع يُستحضَر قبل أن يوصَف. والشِعرُ دوماً نِداء. إنّه، كما يُمكِن أن يقول مارتان بوبر (Martin Buber)، من طبيعة **أنتَ** أكثر منه من طبيعة **هذا**. هكذا «القمرُ»، ضِمنَ إطار الشعر، مادّةٌ قبل أن يكون شكلاً، إنَّه سائلٌ يخترِق الحالِم. والإنسانُ، في حالِهِ الشّعريّة الفِطريّة الأُولى، «لا يُفكّر في القمر الذي يراه كُلَّ ليلٍ، حتّى الليل الذي يأتي فيه القمرُ إليه، في أثناء النوم، أو في أثناء اليقظة، يقترِب منه، ويسحره بِحركاته، أو يُعطيه بِمُداعباتِه لذّةً أو عناءً. ما يحتفِظ به ليس صورةَ قُرصٍ مُنير مُتجوِّل، ولا كائناً شيطانياً قد يرتبِط به بطريقةٍ مّا، بل هو أوَّلاً الصورة القاطِرة، «الصورة الانفعاليّة»، للسائل القمريّ الذي يعبُر الجسَد ...»[8].

كيف نجِد قولاً أفضل من أنَّ القمرَ «تأثير» بالمعنى التنجيمي للكلِمة، مادَّةٌ كونيّة تُضمِّخُ، في بعض الأوقات، الكونَ وتمنحُه وحدةً مادِيّة؟

من جهةٍ أُخرى، ينبغي ألا يُفاجئنا الطابَعُ الكونيُّ للذكريات العُضويّة، بدءاً من لحظة إدراكِنا أنَّ الخيال المادِّي خيالٌ أوَّليّ. يتخيَّلُ

(8) Martin Buber, *Je et tu*, traduction de Geneviève Bianquis; [avec une préface de Gaston Bachelard (Paris: F. Aubier, 1938)], p. 40.

الخيالُ الماديّ إبداعَ الأشياء وحياتها مع الأنوار الحيويّة، مع وثوقيّة الإحساس المُباشِر، أيّ في أثناء الإصغاء إلى الدروسِ الكُبرى لِلحسيّة العُضوية لأعضائنا. لقد سبَق أن فاجأنا الطابَعُ المباشِر لِخيال إدغار بُو بصورةٍ مُدهِشة. «فجُغرافيَّته»، أي طريقته في الحلُم بالأرض، موسومةٌ في الزاوية نفسِها. كذلكَ سوف نُدرِك، ونحن نُعيد للخيال الماديّ وظيفتَه الصحيحة، المعنى العميقَ لاكتشاف «غوردون بيم» في البحار القُطبيّة، البحار التي لا ندري إن كانت الحاجة تدعو للقول إنَّ إدغار بُو لم يزُرها أبداً. يَصِفُ إدغار بُو البحرَ المُتفرِّد بهذه الكلِمات: «حرارةُ الماء كانت آنذاكَ ملحوظةً حقّاً، وإذ يتحمَّلُ لونُه ظمأً سريعاً، يفقِد في الحال، شفافيَّته ويكتسِب درجةً دقيقةً قاتِمةً وحليبيّة». لاحِظوا على عجَلٍ أنَّ الماء يصير حليبياً، وذلكَ بِفقدانه شفافيّته، بِحسَب الملاحظة المُدوَّنة أعلاه. ويُكمِل إدغار بُو قائلاً: «قريباً منّا، كان البحرُ موحَّداً بشكلٍ اعتياديّ، وليس من الخشونةِ بالقدر الذي يضع الزورقَ في خطَر ـ لكنَّنا غالباً ما أدهشَنا أن نرى ـ على يميننا وعلى يسارِنا، على مسافاتٍ مُتباينة، هيجاناتٍ مُباغتةٍ ومُتَّسِعة ...»[9]. كذلكَ يكتبُ مُكتشِفُ القطب الجنوبي، بعد ثلاثة أيّام: «كانت حرارةُ الماء مُفرِطة (والأمرُ مُتعلِّق مع ذلك بماءٍ قُطبي)، وكانت درجةُ لونه الحليبيّ أوضحَ من أيّ وقتٍ مضى»[10]. لم يعُد لنا شأنٌ، كما يتَّضح، مع البحر مأخوذاً بِمجموعه، بِمظهرٍ عام، بل مع ماءٍ مُتناوَلٍ في مادَّته، في ماهيّته الحارّة والبيضاءِ معاً. بيضاء لأنَّها فاترة. وقد لاحظنا حرارتها قبل بياضِها.

---

(9) Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, p. 270.

(10) المصدر نفسه، ص 271.

بديهيٌّ أنَّ الذي يُلهِمُ القاصَّ، بدَلاً من المشهد، إنَّما هي ذكرى مُعيّنة، ذِكرى سعيدة، أكثر الذكريات هدوءاً، وأكثرها تسكيناً، ذكرى الحليب المُغذّي، ذكرى حُضنِ الأُمّ. كُلُّ شيء يُبرهَن في الصفحة التي تنتهي بالتذكيرِ حتى بالإهمال العذْب للطفل الشبْعان، للطفل النائم على ثَدْيِ مُرضِعته. «كان الشتاءُ القُطبيُّ يقتربُ بوضوح، إلاّ أنَّه كان يقترِب من دون موكبه المُرعِب. كنت أحِسُّ خُمولاً في جسدي وعقلي، أُحِسُّ بنزوعٍ إلى حلُم اليقظة . . .»، واقعيّة الشتاء القُطبي القاسية مدحورة. فَقدْ قام الحليبُ المْتخيَّلُ بوظيفته. خدَّر الجسَدَ والعقل. والمُكتَشِف، من الآن وصاعِداً، حالِمٌ يتذكَّر.

ليس لِصُوَرٍ مُباشرة، جميلة جدّاً على الأغلب ـ جميلةٌ جمالاً داخليّاً، جمالاً مادّياً ـ أُصولٌ أُخرى. مثلاً، ما النهرُ في نظر بول كلودِل؟ «إنَّه إسالةُ ماهيّةِ التُّراب، إنَّه ثَوَرانُ الماءِ السائلِ المُتجذِّرِ في أكثر ثَنْياته سِرّيّةً، ثوران الحليب تحت جَذْبِ المُحيط الذي يرضع»[1]. ها هُنا أيضاً، مَنْ الذي يقودُ؟ الشكلُ أم المادَّة؟ أَهُوَ الرسم الجُغرافي للنهر بِجِلْمةِ مَفيضِه أم السائلُ نفسُه، سائل التحليل النفسي العُضوي، الحليب؟ وبأيّ وساطةٍ سوف يُشارِكُ القارئ بصورة الشاعر، إن لم يكن بوساطة تفسيرٍ مادّي جوهري، وذلك بتفعيلِ مَصَبِّ النهر المُلتصِق بالمُحيط الذي يرضَع تفعيلاً إنسانيّاً؟

ها نحن نرى، كرَّةً أُخرى، أنَّ القِيَم المادِّية كافَّةً، والحركات البشريّة المُقوِّمة كُلَّها ترتقي بسهولةٍ إلى المستوى الكوني. وثَمَّة بين خيال الحليب وخيال المُحيط معابِرُ كثيرةٌ لأن الحليب قيمةُ خيالٍ يكتشِف في كُلِّ مُناسَبةٍ انطلاقاً. كلودِل هو الذي يكتُب أيضاً:

---

(1) Paul Claudel, *Connaissance de l'est*, p. 251.

«والحليب الذي يقول لنا إيساي(*) إنَّه فينا مثل فَيضِ البحر[12]. أوَلم يُفعِمْنا الحليبُ، ويَغمرنا بِسعادةٍ لا حدود لها؟ قد نَجِدُ صورةَ فيضانٍ من حليبٍ حيّةً في مشهدِ مطرٍ صيفيٍّ غزير.

سوف تُنوِّع الصورة المادِية نفسُها، المُتشبِّثة بِقلوب الناس، أشكالَها المُشتقّة. يُغنّي ميسترال في ميراي (النشيد الرابع):

«فَلْيأتِ الزمنُ حيثُ البحرُ ـ يُهدِّئُ صدرَه المزهوَّ ـ ويستنشق ببطءٍ من كُلِّ حلماته . . .». هكذا سيكون مشهدُ بحرٍ حليبيّ يهدأ على مهْلٍ: سوف تكون الأمُّ ذات الثدْي، والقلب مُتعدِّدَيْ الجوانِب.

لِكون الماء حليباً، في نظر اللاشعور، غالباً ما يُعَدُّ، على امتداد تاريخ الفِكر العلمي، مبدأً «مُغذيّاً» في غاية الكمال. لا ننسى أنَّ التغذية، في منظور العقل ما قبل العِلمي، وظيفةٌ «تفسيريّة» بعيدةٌ عن أن تكون وظيفةً يجب تفسيرُها. سوف يتحقّق، في فترة الانتقال من العقل ماقبل العلمي إلى العقل العِلمي، انقلابٌ في تفسير عِلم الأحياء والتفسير الكيميائي. وسوف نحاول، من جهة العقل العِلمي، تفسيرَ علم الأحياء من خلال الكيميائي. بينما كان العقل ماقبل العلمي، الأقرب إلى الفِكر اللاواعي، يُفسِّر الكيميائي من خلال عِلم الأحياء. وهكذا فقد كان «هضْم» ماهيّات كيميائية في «هاضِم»، من وِجهةِ نظر خيميائي، عملية واضحة وضوحَ الشمس. حيث إنَّ الكيمياء، المُضاعَفة هكذا بِحدوسٍ بيولوجيّة بسيطة، هي، على نحوٍ ما، طبيعية بصورةٍ مُضاعَفة. أيّ أنَّها ترتقي من دون عناءٍ من الكون الأصغر إلى الكون الأكبر، من الإنسان إلى الكون. والماء الذي

(*) Isaïe: أشعيا من أنبياء العهد القديم، عاش بين القرنين الثامن والسابع قبل المسيح، ويُدعى نبيَّ رجاء الخلاص المسيحي.

(12) Paul Claudel, *L'Epée et le miroir* [(Paris: Gallimard, 1939)], p. 37.

يُطفئ ظمأ الإنسان، يسقي الأرض. أمّا العقل ماقبل العِلمي فيفكِّر واقعياً بالصُّوَر التي نعُدُّها مُجرّدَ استعارات. يعتقد حقّاً أنَّ الأرض تشربُ الماء. الماءُ، في نظر، في أوج القرن الثامن عشر، مُتصوَّرٌ أنَّه يُفيد في «تغذية التراب والهواء». إذاً فهو ينتقِل إلى مستوى عُنصرٍ مُرضِع. وهذه أعظم قيمةٍ مادّيةٍ أصليّة.

IV

كان يُفضَّل أن يُقدِّم تحليلٌ نفسيٌّ كاملٌ للمشروب جدليّةَ الكحولِ والحليب، النار والماء: ديونيسوس مُقابِل سيبيلا(*). لعلّنا حينذاك نتأكّد من أنَّ بعض خيارات الحياة الواعية، للحياة المُتحضّرة، تغدو مُستحيلةً بدءاً من اللحظة التي نعيش فيها من جديد تقويمات اللاشعور، بدءاً من لحظة رجوعنا إلى قيَم أوّلية للخيال المادّي. يُخبرنا نوفاليس (Novalis) مثلاً، في **هنري دوفتردينجن**[13] (*Henri d'Ofterdingen*) أنَّ والِدَ هنري سيطلُب في مسكنٍ «كأساً من النبيذ أو من الحليب». كما لو أنَّ لاشعوراً مُنشّطاً يمكِن أن يتردّد، في قصّةٍ تتضمَّن قَدْراً كبيراً من الأساطير! أيَّ رخاوةٍ خُنثاويّة! في حياة العُزلة، مع اللباقة التي تُخفي المُتطلّبات الأوّليّة، يُمكن أن «نطلُب كأس نبيذٍ أو كأسَ حليب». لكِنْ في الحلم، في الأساطير الحقيقية، نطلُب دوماً ما نُريد. إذ نعرِف دوماً ما نُريد. نشربُ على الدوام الشيءَ نفسَه. وما يُشرَبُ في الحلم علامةٌ أكِيدةٌ لِتعيين الحالِم.

(*) في الأسطورة الإغريقية، ديونيسوس هو إله الكرمة والنبيذ. يُعرَف أيضاً، خصوصاً عند الرومان، باسم باخوس. أمّا سيبيلا فهي إلهة الخصوبة.

(13) Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, [traduit et annoté par Georges Polti et Paul Morisse, préface de Henri Albert (Paris: Société du «mercure de France», 1908)], p. 16.

كان يُفضَّل أن يبدأ تحليل نفسي للخيال المادّي أعمق من الدراسة الحاليّة، بِعلم نفس المشروبات والمُصفِّيات. فمنذ حوالى خمسينَ عاماً، سبقَ أنْ قال موريس كوفيراث (Maurice Kufferath): «المشروب العاشِق (le liebestrank) هو، في الواقِع، صورة سِرِّ الحياة العظيم، التمثيل اللَّدِن للحُبّ، لِتفتُّحه الذي لا يُرى، لِصيرورته القويّة، لانتفاله من الحلُم إلى الوعي المليء الذي من خلاله يبدو لنا، في النهاية، جوهرُه المأساويّ»[14]. ومُقابل نُقّاد الأدب الذين كانوا يلومون فاغنر على تدخُّل هذا «الطِبّ»، كان كوفيراث يعترض، تحديداً، على أن « تأخذ السلطة السحريّة لِلمُصفِّي أيَّ دورِ «فيزيائي»، لأنَّ دَورَها نفسيٌّ خالِص»[15]. كلِمة «نفسيّ» هذه، من ناحية أُخرى، كلِمة عامّة جِدّاً. ففي الزمن الذي كان كوفيراث يكتب فيه، لم يكُن عِلم النفس يمتلِك ما يمتلِكه اليوم من وسائل بحثيّة كثيرة. ومنطقة النسيان جِدّ مَفروقة إلى حدِّ أننا لم نكن نتخيّلُها قبل خمسين عاماً. إذاً خيال المُصفِّيات خليقٌ بِتنوُّع كبير. ولا نستطيع التفكير في تطويرها عرَضاً. لأنَّ مَهمَّتنا، في هذا الكتاب، هي التشديد على الموادِ الأساسيّة. فلْنُشدِّد إذاً على المشروب الأساسي.

حَدْسُ المشروب الأساسيّ، الماء المُرضِع مثل الحليب، الماءِ المُتصوَّر عُنصراً مُغذِّياً، العُنصر الذي نهضِم بوضوح، يبلُغ من القوّة حدَّ أننا رُبَّما نُدرك مع الماء «المُحوَّل هكذا إلى أمومة»، إدراكاً أفضل، المفهومَ الأساسي للعُنصُر. حينئذٍ يظهر العنصرُ السائلُ فَوْحليب، حليب أُمِّ الأُمَّهات. في **القصائد الخمس الكُبرى**[16]،

(14) Maurice Kufferath, *Tristan et Iseult*, p. 149.

(15) المصدر نفسه، ص 148.

(16) Paul Claudel, *Cinq grandes odes; [suivies d'un processionnal paur saluer le siècle mouveau]*, p. 48.

يُعنّف بول كلودِل، تقريباً، الاستعارات لِيمضي بطريقةٍ حماسيّة، مُباشرة إلى الجوهر.

«ينابيعُكم ليست قَطّ بالينابيع. وحتى العنصُر!»

«المادّة الأوّليّة! أقولُ إنَّ الأُمّ هي ما يلزمُني!»

يقول الشاعر الثَّمِلُ بالجوهر الأوّل، ما أهميّةُ لُعبةِ المياه في **الكَون**، ما أهميّة تحويل المياه وتوزيعها:

«لا أرغب في مياهكم المُنسَّقة، التي حصدَتْها الشمس، المارّةِ عبر المُصفِّي والمُقطِّر، التي تُوزِّعها طاقةُ الجِبال قابلة للفساد، وجارية».

سيأخذ كلودِل العُنصر السائل الذي لن يجري بَعْدُ، حامِلاً جدَل الكائن إلى صميم المادّة. يبغي أن يُمسِكَ بالعُنصُر المملوك أخيراً، المُدلَّل، الموقوف، المُندمِج فينا. ويخلُف هيرقليطيسيّة الأشكال البصريّة واقعيّةُ السائل الجوهريّ القوية، واقعيّة رخاوةٍ مليئة، وحرارة مُساوية لنا، والتي تُدْفِئنا مع ذلك، واقعية سائلٍ يُشعشِعُ، لكنَّه يتركُ، مع هذا، فرحَ امتلاكٍ شامِل. باختصار، امتلاكُ الماء الواقعيُّ، حليب الأُمّ، الأُمّ غير القابلة للتغيُّر، **الأُمّ**.

V

ليس هذا التثمين المادِّي الجاعِل من الماء حليباً لا ينفد، حليبَ الطبيعة ـ الأُمّ، التثمينَ الأوحد الذي يَسِم الماء بِسِمةٍ أُنثويّة عميقة. ففي حياة كُلِّ إنسان، أو على الأقلّ، في الحياة التي يحلُم بها كُلُّ إنسان، تظهر المرأة الثانية: العاشِقة أو الزوجة. المرأة الثانية سَتُسقَط أيضاً على الطبيعة. وإلى جانب الأُمّ ـ المنظر، سوف تأخُذ المرأة ـ المنظر مكاناً. لا شكَّ في أنَّ الطبيعتَين المُسقَطتَين سوف

تتمكَّنان من التداخُل، أو من التلاؤم. لكِنَّ ثمَّة أَحوالاً حيث يُمكِن أن نُميِّزهما. سَنُعطي حالاً يظهرُ فيها إسقاطُ الطبيعة ـ المرأة بوضوح شديد. وسيحمِل إلينا حلُمٌ من أحلام يقظة نوفاليس، بالفعل، أسباباً جديدة لتوكيد النزعة المادِية الأُنثوية للماء.

بعد أن بلَّل نوفاليس يدَيه من حوضٍ صادَفه في الحلُم، ورطَّب شفتَيه «استولتْ عليه رغبةٌ في الاستحمام لا تُقاوَم». لم تدْعُه إليه أيَّ رؤية، بل المادّة ذاتُها التي لَمَسَها بيدَيه وشفتَيه هي التي تدعوه. تدعوهُ بِمادِّية، وبِموجِب مُشاركةٍ سحريّةٍ على ما يبدو.

يتعرَّى الحالِمُ وينزل في الحوض. حينئذٍ فقط تأتي الصُّوَر، تخرج من المادَّة، تُولَد، كما من رُشَيم، من واقع حِسيٍّ بدائي، من نشوةٍ، لا تعرِفُ بعدُ أن تُسقَط: «من كُلِّ جانبٍ كانت تنبثِق الصُّوَر المجهولة التي تتأسَّس، بالتساوي، الواحدةُ في الأُخرى، لِكي تغدو كائناتٍ مرئيّة، وتُحيط (بالحالِم)، حيث كانت كُلُّ موجةٍ من العُنصِر اللذيذ تلتصِق به التصاقاً حميماً كالتصاق صَدْرٍ ناعِم. كان يبدو أنَّ مجموعةً من الفَتياتِ الجميلات ذُبْنَ، للحظةٍ، في هذا الماء، وغدونَ أجساداً مُلتصِقةً بالشابّ»[17].

إنَّها صفحةٌ رائعةٌ لِخيالٍ مادِّي مُجسَّدٍ بِعُمق، حيث يظهر الماء بِحجمه، وكُتلتِه، وليس بعدُ في مُجرَّدِ سِحرِ انعكاساته، مِثل الفتاة الذائبة، مثل «جوهرِ فتاةٍ سائل» (eine Auflösung reizender Mädchen).

سوف تولَد الأشكال الأُنثوية من ماهيّة الماء نفسها، بِمَسِّ صَدر الرَّجُل، على ما يبدو عندما تتحدَّد شهوة الرجُل، لكِنَّ الماهيّة الشَّبِقة موجودة قبل أشكال الشَّبَق.

---

(17) Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, p. 9.

قد نُسيء معرفة واحدٍ من الخصائص المُتفرِّدة لِخيال نوفاليس، إذا عَزَونا إليه، مُتسرِّعين، عُقدةَ البجعة. لذا يُفضِّل امتلاك البرهان على أنَّ الصُّور البدائية هيَ الصُّوَر المرئيّة، والحال أنَّ الرؤى لا تبدو فاعلة... إذ لا تلبثُ الفتيات الفاتِنات أن يذُبْن من جديد في العُنصر، والحالِمُ «المُنتشي بالاكتفاء» لا يُكمِل رحلتَه من دون أن يعيش أيّ مُغامرةٍ مع الفتيَاتِ الوهميَّات.

لا توجد كائناتُ الحلُم عند نوفاليس إذاً إلاّ عندما نلمسُها، والماءُ لا يغدو امرأةً إلاّ على الصَّدر، ولا يُعطي صُوَراً بعيدة. هذا الطابع الفيزيائي بالغُ الغرابة لِبعض الأحلام النوفاليسيّة يبدو لنا أنَّه يستحِقُّ اسماً. فبدَلاً من القول إنَّ نوفاليس عرَّاف يرى اللامرئيّ، يُفضَّل أن نقول عن طِيبِ خاطِرٍ إنَّه لمَّاسٌ يلمِس ما لا يُلمَس، ما لا يُمَسّ، أي اللاواقعيّ. يمضي إلى ما هو أعمق من جميع الحالِمين. حيث إنَّ حلُمه حلُمٌ داخِل الحلُم، ليس باتّجاه الأثير، بل باتّجاه العُمق. ينامُ حتّى في نومه، يعيش نوماً في النوم. فَمن يا تُرى لم يشتهِ، إنْ لم يعِش، هذا النوم الثاني، في قَبوِ كنيسةٍ أكثر تخفِيّاً؟ آنذاكَ تقترِب كائنات الحلُم مِنّا أكثر، تأتي تُلامِسُنا، تعيش في جسَدنا مِثل نارٍ صمَّاء.

تقود خيالَ نوفاليس، كما سبقَ أن أشرنا في كتابنا **التحليل النفسي للنار**، هذه الحروريّة، أي الرغبة في مادّة حارّة، عذبةٍ، فاترة، مُحتضِنة، حامية، تقوده الحاجة إلى مادّةٍ تُحيط بِمجامِع الكائن، وتخترقه بِحميمية. إنَّه خيالٌ يتطوّر في العُمق. إذ تخرجُ الأشباح من المادّة مثل أشكالٍ من بُخار، لكِنّها مليئة، ككائناتٍ سريعة الزوال، لكننا استطعنا أن نلمِسها، وأن نوصِل إليها قليلاً من حرارةِ الحياة الحميمة العميقة. يحمِل حلُم نوفاليس كلُّه علامةَ هذا العُمق. الحلُم الذي يجِد فيه نوفاليس هذا الماء العجيب، الماء الذي

يضع أجزاء مَن فتاةٍ شابّة في كُلّ مكان، والماء الذي يُعطي أجزاء فتاة شابّة بالتقسيم ليس حلُماً واسِعَ الأُفق، فسيحَ الرؤية. دائماً توجد البُحيرة العجيبة في مغارة، في باطِن الأرض، البُحيرة التي تحتفظ بحرارتها، حرارتِها العذْبة. والصُّوَر البصرية التي سوف تولَد من ماءٍ، المُقوَّمةُ بعُمقٍ شديد، لن يكون لها أيُّ قِوام؛ إذ سوف تنصهر واحدتُها في الأُخرى، مُحتفِظةً بهذا بِسِمةِ أصلِها المائية والحروريّة. المادةُ وحدَها هي التي سوف تدوم. كُلُّ شيء، في منظورِ خيالٍ كَهذا، يضيع ضمن إطار الصورة الشكليّة، ولا شيء يضيع ضمن إطار الصورة المادِّية. والأشباح المولودة حقّاً من المادّة لا تحتاج إلى الذهاب أبعدَ من ذلك. لقد كان الماء مُلتصِقاً بالحالِم «التصاقَ صدرٍ ناعِم». ولن يطلُب الحالِم منه أكثر من هذا . . . فهو، في الواقع، يستمتع بالامتلاك المادِي. وكيف لا يُمكِن أن يشعر بازدراءٍ حقيقيٍّ لِلأشكال؟ فالأشكالُ سلَفاً ألبِسةٌ، والعُرْيُ المرسومُ بِعناية فائقة، باردٌ، مُغلَق، ومحبوسٌ في خطوطه. وبالنتيجة، الخيال، في نظر الحالِم «المُسخَّن»، «خيالٌ مادِيٌّ» صِرف. بالمادّة يحلُم، ويحتاج إلى حرارتها. وما نفعُ الرؤى العابرة، في سِرّ الليل، في عُزلة مغارةٍ مُظلِمة، حينما نُمسِك الواقع بجوهره، وثقلِه، وحياتِه المادِية!

صُوَرٌ مادِيّةٌ كهذه، عذبةٌ وحارّة، فاترة ورطبة، تشفينا. فهي تنتمي إلى ذلك الطِّبّ المُتخيَّل، الطِّب الصحيح حلُمياً أيّما صِحّةٍ، الذي يبلغ الحلُم به من القوّةِ حدَّ أنّه يؤثِّر تأثيراً كبيراً في حياتنا اللاشعوريّة. لقد شَهِدنا في الصِحّة، خلال قرون، توازُناً بين «الرَّطِب الجذري» و«الحرارة الطبيعية». هكذا يُعبِّر مؤلِّفٌ عجوز، هو ليسيوس (توفِّي عام 1623): «مبدَآ الحياة هذانِ يَتلفانِ شيئاً فشيئاً. فمع تضاؤل هذا الرَّطِب الجذري، تتضاءل الحرارةُ أيضاً، وما إن يتلَف أحدهما، حتّى ينطفئ الثاني كَما ينطفئ مِصباح». الماء والحرارةُ هما مِلكيّتانا الحيَويّتَان. يجب أن نعرف كيف نقتصِد فيهما.

يجب أن نُدرِك أنَّ أحد العُنصرَين يُعدِّل الآخر. ويبدو أنَّ أحلام نوفاليس ومناماته كلّها، بحثت إلى ما لا نهاية عن اتّحاد رَطْب جذريّ وحرارة مُنتشِرة. وهكذا بمُستَطاعنا أن نشرح التوازن الحلُمي الجميل في مؤلَّف نوفاليس. فقد عرَف نوفاليس حلُماً مُعافى، حلُماً كان ينامُ بِعُمق.

تمضي أحلام نوفاليس إلى عُمقٍ يجعلُها تبدو استثنائية. ومع هذا، لو بحثنا قليلاً، لو بحثنا تحت «الصور الشكليّة»، لَرُبَّما تمكنا من أن نجِد رَسْمها الأوَّلي في بعض الاستعارات. ستتعرَّف، في سطرٍ لأرنست رينان مثلاً، إلى أثر استيهام نوفاليسي. وبالفِعل، يشرح رينان في كتابه **دراسات في التاريخ الديني**[18] (*Etudes d'histoire religieuse*)، النعت المُعطى لِنهر «العذارى الجميلات» قائلاً بهدوء: إنَّ هذه المياه «كانت تذوبُ مُتحوِّلة إلى بناتٍ جميلات». فَلْنُقلِّب الصُوَر، ولْنُعِد تقليبها من الجهاتِ كافةً، ولن نَجِد فيها «أيَّ ملمح شكلي». ولا يُمكِن أن يُسوِّغها أيُّ رسْم. ويُمكننا أن نتحدّى عالِمَ نفسِ خيالِ الأشكال: ولن يستطيع أن يشرح هذه الصورة. إذ لا يُمكِن أن يشرحها إلا الخيال المادّي. لأنَّ المياه تتلقّى البياض والشفافيّة من خلال مادّة داخليّة. هذه المادّة تتكوَّن من «الفتاة الذائبة». أي أنَّ الماء تملَّك المادّة النسائية الذائبة. إذا أردتُم ماءً صافياً، ذوِّبوا فيه فتيَاتٍ عذراوات، وإذا أردتُم بِحار الجُزُر السوداء (ميلا نيزيا)، ذوِّبوا فيها زِنجيات.

قد نجِدُ في بعضِ طُقوسِ تغطيسِ العذارى معالِمَ هذا المُركَّب المادّي. يذكر سانتيف[19] أنَّ على الشاطئ الذهبي، في مالي -

---

(18) Ernest Renan, *Etudes d'histoire religieuse*, p. 32.

(19) Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises*, p. 205.

لامبير «في فترات الجفاف الطويل، كانت تدخُل تِسعُ فتياتٍ في حَوضِ نَبعِ كُروَّانّ (Cruanne) ويُفرِغْنَه تماماً للحصول على المطر».
ويُضيف سانتيف: «يترافق طِقسُ التغطيس هنا مع تطهير حوض النَّبع من خلال كائنات طاهرة . . . فالفتَيات عذراوات . . .». إنَّهُنَّ يُجبِرنَ الماء على التطهُّر من خلال «إجبارٍ واقعي»، من خلال مُشاركة مادِّية. في **الهاسفيروس**[20] (*Ahasvérus*) لإدغار كينيه، يُمكِن أن نستعيدَ أيضاً انطباعاً يُداني صورةً بصريّة، لكنَّ مادَّتها قريبة من المادّة النوفاليسيّة «كم من مرَّةٍ، وأنا أسبح في خليج معزول، اعتصرتُ الموجةَ على صدري بانفعالٍ! وعلى عُنُقي، كانَتِ الموجةُ تتدلّى شعثاء، والزَبَدُ يُقبِّل شفتيَّ. وكانت تنبجِس من حولي ومضاتٌ مُعطَّرة». يتَّضِح لنا أنَّ «الشكل الأُنثوي لم يولَد بعدُ، لكنَّه سَيُولَد توّاً، لأنَّ «المادَّة الأُنثوية» حاضرةٌ هنا كُليّاً. وموجةٌ «نعتصِرها» على الصدر بِحُبٍّ مُتَّقِد إلى هذه الدرجة ليست بعيدةً عن أن تكونَ ثَدياً نابِضاً.

إن لم نتأثَّر بحياةِ صُوَرٍ كهذهِ، إن لم نَتَلقَّها مُباشرةً، في مظهرها المادِّي الخالِص، فذلكَ لأنَّ الخيال المادِّي لم يُلاقِ من عُلماء النفس الاهتمام الذي يستحِقّ. فتربيتنا الأدبية مُقتصِرة كُلُّها على تثقيف الخيال الصُّوري، الخيال الواضِح. ومن جِهةٍ أُخرى، لمَّا كانتِ الأحلامُ مدروسةً غالباً أكثر، وفي تطوُّر أشكالها فقط، لم يُتأكَّد من أنَّ لها، على نحوٍ خاصّ، حياةً مُتخلِّقة من «المادّة»، حياة مُتجذِّرة بِعُمقٍ في العناصِر المادِّية. وخصوصاً أنَّنا، مع تعاقُب الأشكال، لا نملِك شيئاً ممّا يلزمُ لِقياس «آليّة» التحوُّل. لذا نستطيع، كَحدٍّ أقصى، أن نصِف هذا التحوُّل من الخارِج باعتبارها حركيّةً خالِصة. هذه الحركية لا يُمكِن

(20) Edgar Quinet, *Ahasvérus*, p. 3.

أن تُعجَب، من الداخل، بالقُوى، والاندفاعات، والمطامح. وليس بمقدورنا أن نفهم آليّة الحُكم إذا لم نفصِلها عن آلية العناصر الماديّة التي يؤثّر فيها الحلُم. لأننا نتناولُ حركيّة أشكال الحلُم من منظورٍ غير صحيح حين ننسى آليّته الداخليّة. وفي العُمق، الأشكال مُتحرّكة لأنّ اللاشعور لا يحتفِل بها. ذلكَ أنّ ما «يُقيِّد» اللاشعور، وما يفرِض عليه قانوناً آليّاً، في مملكة الصُّوَر، إنَّما هي الحياة في عُمقِ عُنصُر ماديّ. أمّا حلُم نوفاليس فهو حلُمٌ مُتشكِّل في أثناءِ تأمُّل ماءٍ يغمِر ويخترِق الحالِم بماء يحمل هناءً دافئاً مُصمَتاً، هناءً بحجمه وكثافته معاً. ليس هذا افتتانا بالصُّور، بل بالماهيّات. لِهذا السبب يُمكننا أن نستخدم الحلُم النوفاليسي باعتباره مُخدِراً عجيباً. إذ إنّه تقريباً مادّة نفسيّة تمنحُ الهدوء لكُلِّ نفس مُهتاجة. فإذا أردنا أن نتأمّل كما يجب صفحةَ نوفاليس التي ذكرناها، فسوف نعترف بأنَّها تحمِل إضاءةً جديدة لِفهمِ نقطةٍ مهمّة في علم نفس الحلُم .

VI

ثمّة أيضا، في حلُم نوفاليس، طابَعٌ لم يُشَر إليه إلاّ لمَاماً. لكنَّ هذا الطابع فاعل بشكلٍ طبيعيّ، وعلينا أن نُعطيه كامِل معناه حتى يكون لدينا «عِلم نفس مائي» مُتكامل. ينتمي حلُم نوفاليس فعليّاً إلى الفئات الوفيرة «للأحلام المُهدهَدة». والانطباع الأوَّل للحالِم، عندما يلِجُ الماءَ العجيب، هو انطباع «الارتياح وسَط الغيوم، في حُمرةِ المساء». وسوف يعتقِد، بعد حين، «أنَّه مُمَدَّد على مَرْجٍ لَدِن». إذاً ما المادّة الحقيقية التي تحمِل الحالِم؟ ليست السحابةَ، ولا المَرجَ اللَّدِن، بل هي الماء. السَّحابةُ والمَرجُ تعابيرُ، بينما الماء انطباع. والماء، في حلُم نوفاليس، في مركز التجربة؛ ولا ينِي يُهدهِد الحالِم حين يستريح على حافَّة النهر. ها هُنا مِثالٌ عن الفِعل الدائم لِلعنصُر الماديّ الحلُمي.

الماءُ وحدَه، من بين العناصر الأربعة، هو الذي يُهدهِد. إنَّه العُنصُر المُهدهِد. وهذا ملمحٌ آخر من ملامح طابعه الأُنثويّ؛ إذ يُهدهِد مَثل أُمّ. والشعور لا يصوغ مبدأه عن قانون أرخميدس، بل يعيشُه. فالمُستحِمُّ الذي لا يبحث عن شيءٍ في مناماته، الذي لا يفيقُ صارِخاً: «أوريكا»، مثل المُحلِّل النفسيّ الذي تُدهِشه أدنى الاكتشافات، المُستحِمُّ، الذي يستعيدُ الليلَ «بيئتَه»، يُحِبُّ ويعرف الخِفَّة المُستحوَذة في المياه؛ فيتمتَّع بها مُباشرةً من حيث هي معرِفةٌ حالِمة، معرِفةٌ تفتحُ اللانهاية، كما سوف نرى بعد قليل.

القارِبُ المُعطَّل يمنح الملذَّات نفسها، ويُثير أحلامَ اليقظة ذاتها. يمنح، كما يقول لامارتين من دون تردُّدٍ: «واحداً من أكثر ضروب الشبق الطبيعيّة لُغزيّةً»[21]. بِسهولةٍ قد تُبرهِن لنا مراجِعُ أدبيّةٌ لا تُعَدُّ أنَّ القارب الساحِر، القارب الرومانسي، هو، في بعضِ نواحيه، مَهدٌ أُعِيد الاستئثار بهِ. فإلى أيِّ ذكرى تُعيدوننا، خلال ساعاتٍ طويلةٍ من الطمأنينة والهدوء، خلال ساعاتٍ طويلة، ونحن راقِدون في عُمق المركب المعزول، نتأمَّل السماء؟ الصُّوَر كُلُّها غائبة، والسماء فارغةٌ، لكِنَّ الحركة هنا، حيَّةٌ، غيرُ مَعُوقةٍ، مُنتظَمةُ الإيقاع - إنَّها تقريباً الحركةُ الثابتةُ، الصامتةُ كُلِّياً. فالماءُ يحمِلُنا. والماءُ يُهدهِدُنا. والماءُ يُنيِمُنا. ويُعيدُ إلينا أُمَّنا.

أمَّا «الخيال المادِّي»، في ما يتَّصِل بموضوع عام، وموضَّح قليلاً من الناحية الشكلية، فيضَعُ، كالحلُم المُهدهَد، علامتَه المُميَّزَة في مكانٍ آخر. فأنْ يكون المرء مُهدهَداً على صفحة المياه يعني، في نظرِ حالِمٍ، فُرصة حلُمِ يقظةٍ مُتميِّز، حلُم يقظة يتعمَّق وهو يغدو

(21) Alphonse de Lamartine, *Les Confidences*, p. 51.

مُطَّرداً. وقد لاحظ ميشليه هذا بشكلٍ غير مُباشَر: «لم يعُد ثمَّة من مكانٍ، ولا زمان؛ لا نُقطة مُؤشِّرة يستطيع الانتباهُ الرجوعَ إليها؛ ولم يعُد هناكَ انتباه أصلاً. عميقٌ هو حلُم اليقظة، وهو من عميقٍ إلى أعمق . . . إنّه مُحيطٌ من الأحلامِ على مُحيط المياه الساكِن»[22]. يُريد ميشليه، من خلال هذه الصورة، أن يرسُمَ جذْبَ عادةٍ تبسُط الانتباه. ويُمكننا أن نقلِب المنظور الاستعاري، لأنَّ الحياة المُهدهَدة فوق الماء تبسُط الانتباه حقّاً. سوف نُدرِكُ حينذاكَ أنَّ حلُم اليقظة في القارب ليس هو نفسُه سوى حلُم يقظة في كُرسيٍّ هزَّاز. حلُم اليقظة هذا في القارب يُحدِّد عادةً حالِمةً خاصّة، وحلُم يقظةٍ هو حقّاً عادةٌ. على سبيل المثال، لا بُدَّ أن ننزع مُكوِّناً مهمَّاً من شِعر لامارتين إذا بترنا منه عادة الحلُم فوق المياه. إذ إنَّ لِحلُم اليقظة هذا، في بعض الأحيان، حميميّة غريبة في عُمقها. وعليه، لا يتردَّد بلزاك في أن يقول: «ترجُحاتُ قاربٍ شبِقة تُحاكي بِغموضٍ الأفكارَ التي تطفو على سطح النَّفس»[23]. يا لَها من صورةٍ جميلةٍ للفكرة المُنبسِطة السعيدة!

هكذا تتكاثر أحلام اليقظة، والأحلام المُهدهَدة، تكاثُر جُملةِ الأحلام، وأحلام اليقظة المُرتبطة بِعُنصرٍ مادِّي، بِقوَّةٍ طبيعية. سوف تأتي بعدها أحلامٌ أُخرى تُكمِل هذا الانطباعَ بِعذوبةٍ مُدهِشة. سوفَ تمنحُ السعادةَ مذاقَ اللانهاية. فَقُرب الماء، وفوقَ الماءِ، نتعلَّم السباحة على الغيوم، السباحة في السماء. يكتُب بلزاك أيضاً في الصفحة نفسِها: «كان النهر مثلَ ممرٍّ نطير عليه». فالماء يدعونا إلى السفر الخيالي. ولامارتين أيضاً يُعبِّر عن هذه الاستمرارية المادِّية للماء

(22) Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, p. 222.

(23) Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée* [(Paris: Calmann-Lévy, [s. d.])], p. 221.

والسماء، «فحين شردَتْ عيناهُ على اتِّساع المياه المُنير الذي كان يمتزج باتِّساع السماء المُنير»، لم يَعُد يعرف أين تبدأ السماء، وأين تنتهي البُحيرة: «كان يبدو لي أنَّني أسبح، أنا ذاتي، في الأثير الخالِص، وأتلاشى في المحيط الكوني. لَكِنَّ الفرحَ الداخليَّ الذي أسبح فيه، كان غيرَ مُتناهٍ، مُتألِّقاً، شاسِعاً، أكثر ألف مرَّةٍ من الوسَط الذي كنتُ هكذا لا أتميَّز عنه»[24].

علنا لا ننسى شيئاً بُغيةَ إعطاء المقياس النفسي لِنصوص مُشابهة. فالإنسان «منقولٌ» لأنَّه «محمول». ينطلِق نحو السماء؛ إذ «يُخفِّفه» حقّاً حلُم يقظته الهانئ. بعد أن نتلقّى مزيّةَ صورةٍ مادِّية مُفعَّلة بِقُوَّة، بعد أن نتخيَّل مع مادَّة الكائن وحياته، تنتعِش الصُّوَر كُلُّها. هكذا يمضي نوفاليس من «الحلُم المُهدهَد»، إلى «الحلُم المحمول». الليل، في نظر نوفاليس[*]، هو ذاتُه، مادَّةٌ تحمِلُنا، مُحيطٌ يُهدهِد حياتَنا: «الليلُ يحمِلُكَ بِأمومة»[25].

---

(24) Alphonse de Lamartine, *Raphaël*, XV.

(*) نوفاليس كان الاسم المستعار للفيلسوف الألماني جورج ڤون هردنبرغ (Von Herdenberg) (1772 - 1801).

(25) Novalis, *Les Hymnes à la* nuit, trad. [(Paris: Stock, [s. d.])], p. 81.

الفصل السادس

الطُّهر والتطهُّر أخلاق الماء

كلُّ ما يرغبه القلبُ يُمكِن
دوماً أن يُختَزَل إلى صورة الماء
بول كلودِل، **مقامات ومقالات**[1].

I

لا ننوي بطبيعة الحال أن نُعالِج مشكلة الطُّهر والتطهُّر بكامل اتِّساعِها. ثمّةَ مُشكلة تتأتّى في الوقت الراهن من فلسفة القِيَم الدينية. فالطُّهر أحدُ المقولات الأساسيّة للتقويم. حتّى لَيُمكننا ترميز القيَم كُلِّها من خلال الطُّهْر. وسوف نجِد تلخيصاً جِدَّ مُكثَّفٍ لهذهِ المُشكلة الكبيرة في كتاب روجيه كايوا (Roger Caillois)، **الإنسان والمُقدَّس** (*L'Homme et le sacré*). إنَّما هدفُنا هُنا أكثر اقتضاباً. فإذ نتخلَّص من كُلِّ ما يتعلَّق بالطُّهر الشَّعائري، من دون أن نبسُط بحثَنا على الطقوس الشكليّة، نريد على نحوٍ أكثر خصوصية أن نُبيِّن أنَّ «الخيال المادِّي» يجِد في الماء المادّةَ النقيّة بامتياز، المادَّة النقية ببساطة. إذاً الماءُ يُقدِّم

(1) Paul Claudel, *Positions et propositions* [(Paris: Gallimand, 1934)], vol. 2, p. 235.

نفسَه رمزاً طبيعياً للنقاوة؛ فيُعطي معانيَ دقيقةً لِعلم نفسِ تطهيرٍ مُطنِب. عِلم النفس هذا المُرتبِط بِنماذج مادِية هو ما نُريد دراستَه إجمالاً.

لا شكَّ في أنَّ الموضوعات الاجتماعيّة، مثلما بيَّن عُلماء الاجتماع بِإفاضةٍ، هي أصلُ مقولات التقويم الكُبرى - بِعبارةٍ أُخرى، التقويمُ الحقيقي ذو جوهرٍ اجتماعي؛ فهو مُكوَّنٌ من قِيَم نُريد أن يُتَبادَل بها، ولها سِمَةٌ معروفة ومُعيَّنة لِكُلِّ أعضاءَ المجموعة. لكنَّنا نعتقد أن من الواجب أن تؤخَذ في الحُسبانِ أيضاً أحلامُ يقظةٍ غيرُ مُعلنة، أحلام يقظةِ حالم يهرُب من المُجتمَع، ويدَّعي أنّه يتَّخِذ العالَم رفيقاً وحيداً. أكيدٌ أنَّ هذه العُزلَة ليست كاملة. فالحالمُ المعزول يحتفظ خاصَّةً بقيم حلُميّة مُرتبِطة باللغة؛ يحتفظ بالشِّعر الخاصّ بِلُغةِ أصلِه. فالكلِماتُ التي يُلصِقها بالأشياء تُشَعْرِنُ الأشياءَ، وتُقوِّمها روحيّاً باتِّجاهٍ لا يُمكِن أن يتملَّص بشكلٍ كاملٍ من التقاليد. والشاعر الأكثر تجديداً، وهو يستغِلُّ حلُم اليقظة الأكثر تحرُّراً من العادات الاجتماعيّة، يحملُ في قصائده رُشَيماتٍ تأتي من العُمق الاجتماعي للُغة. غير أنَّ الأشكالَ والكلِمات ليستِ الشِّعرَ كُلَّه. ومن أجل تنسيقها، تبقى بعضُ العناصِر المادِّية مُلِحَّة. ومُهمَّتنا المُحدَّدة في هذا الكتاب بُرهانٌ على أنَّ بعض الموادِّ تحمِل إلينا قُوَّتها الحُلُميّة، وهي نوعٌ من الصلابة الشِّعرية التي تمنحُ القصائدَ الحقيقية وحدةً. إذ تُنظِّم الأشياءُ أفكارَنا، تُنظِّم العناصرُ الأصليّة أحلامَنا. فالعناصِر الأصليّة تستقبِل أحلامَنا، وتحفَظها، وتُمجِّدها. ولا يُمكِن أن يوضَع «مثالُ الطُّهر» في مكانٍ أيّاً كان، وفي مادّةٍ أيّاً كانت. ومهما بلغت قُوّةُ شعائرِ التطهير، فمن الطبيعي أن نتوجّه إلى مادّةٍ تستطيع أن تُرمِّزَها. والماءُ الصافي إغراءٌ مُستمِرّ لرمزيةِ طُهرٍ سهلة. وكلُّ إنسانٍ يجِد هذه الصورة الطبيعية من دون

دليلٍ، ودون اصطلاح اجتماعي. إذاً على فيزياءِ الخيال أن تأخُذ في الحُسبان هذا الاكتشافَ الطبيعي والمُباشَر. كما عليها أن تتفحَّص بنباهةٍ إسنادَ «القيمةِ» هذا إلى تجربةٍ مادِّية تتكشَّف هكذا أنَّها أكثر أهميّةً من تجرُبةٍ عاديّة.

ثمَّةَ في نظرنا إذاً، في ما يتَّصل بالمُشكلة المُحدَّدة والمُقتَضبَة التي نُعالِجها في هذا الكتاب، واجبٌ منهجي يُجبِرنا على أن ندَع جانباً الخصائص الاجتماعية لِفكرة الطُّهر. سوف نكون بالتالي شديدِي الحِيطة، هُنا أيضاً، هنا بخاصَّة، في استخدام مُعطَيات عِلم الأسطورة. لن نستخدِم هذه المُعطيات إلاّ عندما نشعُر بأنَّها فاعِلة بِقوَّة في عمَلِ الشُّعراء أو في أحلام اليقظة المعزولة. هكذا سوف نُعيدُ كُلَّ شيءٍ إلى عِلم النفس الرَّاهِن. وإذ تتكلَّسُ الأشكالُ والمُفهوماتُ بسُرعة، يظلُّ الخيال المادِّي قُوَّةً فاعلةً فعلياً. فهو وحدَه الذي يستطيع أن يُنعِش باستمرار الصُّوَر التقليدية؛ وهو الذي يُعيد الأشكال، إلى الحياةِ دوماً وذلكَ بتحويلها. والشَّكلُ لا يُمكِن أن يتحوَّل من تلقاء ذاته. ثُمَّ إنَّ تَحوُّلَ الشكل مُناقِضٌ لِكيانه. وإذا ما صادفنا تحوُّلاً، يمكِن أن نكون مُتأكِّدين من أنَّ الخيال المادّي يعمل تحت تأثير الأشكال. حيث تنقل الثقافة إلينا أشكالاً ـ وغالباً جِداً كلِماتٍ. ولو عرفنا أن نستعيد، رغماً عن الثقافة، قليلاً من حلُم اليقظة الطبيعي، قليلاً من حلُم اليقظة أمام الطبيعة، لأدركنا أنَّ الرمزية قُوَّةٌ مادِّية. وقد يُعيد حلُم يقظتنا الشخصي تشكيلَ الرموزِ الوِراثية بشكل طبيعي؛ لأنَّ الرموز الوِراثية رموز طبيعية. ومَرّةً أُخرى، يجب إدراكُ أنَّ الحلُم قوَّةٌ من قُوى الطبيعة. بِحُكم أنَّه ستكون لنا فُرصةُ تكرار قولِه، لا يُمكِن أن نعرِف الطُّهر من دونَ أن نحلُم به. ولا يُمكِن أن نحلُم به بِقوَّةٍ من دون أن نرى منه العلامة، والدليل، والماهيّة في الطبيعة.

II

لئن كُنّا مُقتصِدين أيَّما اقتصادٍ باستخدام الوثائق الأسطوريّة، فيجب أن نرفُض أيَّ رجوعٍ إلى المعارِف العقلانية. إذ لا يُمكِن أن ندرُس علم نفس الخيال، بأن نستنِد إلى مبادئ العقل استنادًنا إلى ضرورةٍ أوّليّة. هذه الحقيقة النفسية المحجوبة غالباً، ستظهر لنا بوضوحٍ شديد على المُشكلة التي نُعالِجها في هذه الفصل.

في منظورِ ذهنٍ حديث، الفرقُ بين ماءٍ نقيّ، وماءٍ نَجِسٍ مُعقْلَنٌ كُليّاً. إنّ الكيمياتيين وأطبّاء الصحة مرّوا من هنا: فلافِتة مُعلّقة فوق صُنبور تدُلُّ على أنّ الماء صالحٌ للشُّرب. كُلُّ شيءٍ قِيل، وكلُّ حَيرةٍ أُزيلت. وبينما يتأمّل ذهنٌ عقلاني ـ ذو معارفَ نفسية ضئيلة، بحُكم أنّ الثقافة التقليدية تخترع منها كثيراً ـ نصّاً قديماً، يحمل آنذاك، مِثْلَ نُورٍ مُتكرّر، معرفته الدقيقة عن مُعطيات النصّ. لا شكّ في أنّه يتأكّد من أنّ المعارف عن نقاوة المياه كانت قديما قاصرة. لكنّه يعتقِد أنّ هذه المعارف تتطابق طبعاً مع تجاربَ متميّزةٍ، في غايةِ الوضوح. في هذه الشروط، غالباً ما تكون قراءات النصوص القديمة «دروساً عالية المهارة». وغالبا ما يُحيّي القارئُ الحديثُ قُدماءَ «المعارف الطبيعية». وينسى أنَّ المعارف التي نعتقد أنَّها «مُباشرة» مُشمولة بِنظامٍ قد يكون بالِغَ الافتعال؛ ينسى أيضاً أنَّ «المعارف الطبيعية» مُتضمَّنةٌ في أحلامِ يقظةٍ «فِطريّة». «أحلامُ اليقظةِ» هذه هي التي يجِب أن يعثُر عليها عالِمُ نفسِ الخيال. أحلامُ اليقظةِ هذه هي التي رُبَّما يجِب علينا أن نُعيد تكوينها عندما نُفسِّر نصاً من حضارةٍ مُندَثرة. رُبَّما ينبغي ألاّ نوزَن الحقائق فقط، بل أن يُحدَّد وزنُ الأحلام أيضاً. لأنَّ كُلَّ شيءٍ في النظام الأدبي محلومٌ بِهِ قبلَ أن يُرى، وإن كان هذا أبسطَ ضروبِ الوصف.

فَلْنقرأ هذا النصَّ الذي كتبه هزيود منذ ثمانمئة عامٍ قبل الميلاد:

«لا تبولوا أبداً في مصبّاتِ الأنهار التي تصبُّ في البحر، ولا في منابِعها: لا تفعلوا هذا»(2). حتى إنَّ هزيود يُضيف: «ولا تقضُوا منها حاجاتِكم الأُخرى: فليس هذا أقلّ شَؤماً». لِشرح هذه التعليمات، سوف يجِد عُلماء النفس الذين يؤكِّدون الطابَع المُباشر للرؤية النفعية، على الفور، أسباباً: سوف يتخيَّلون هزيودَ مُهتمّاً بدروس الصحّة العامّة الأصلية. كمَا لو كانَ ثَمَّةَ «صحّةً عامة طبيعية» عند الإنسان! هل ثمَّةَ أيضاً صحّة عامَّة مُطلَقة؟ هناكَ طرُقٌ كثيرةٌ لِيكونَ المرءُ بصِحَّةٍ جيِّدة!

في الحقيقة، شُروحُ التحليل النفسي وحدَها تتمكَّن من أن ترى بوضوحِ الممنوعاتِ التي أعلنها هزيود. وليس البرهانُ ببعيدٍ عنها. فالنصّ الذي استشهدنا به تَوًّا يوجد في الصفحة نفسِها حيث هذا المحظورُ الجديد: «لا تبولوا واقِفين اتِّجاه الشمس». إذ ليس لِهذا التعليم أيُّ دلالةٍ نفعيَّة، لأنَّ المُمارَسة التي يُحظِّرها لا تُخاطِر بِتكدير نقاوة النور.

منذ الآن، الشرح الذي يصلُح لِفقرةٍ يَصلُح لأُخرى. فالاحتجاج الرجولي ضِدَّ الشمس، ضِدَّ رمز الأب معروفٌ يقيناً عند عُلماءِ النفس. والمحظور الذي يضع الشمس في ملاذٍ من الإهانة، يحمي النهرَ أيضاً. إنَّ قاعدةً أخلاقية بدائيةً جديدة تُدافِع هنا عن جلالِ الشمس الأبويّ، وعن أُمومةِ المياه.

عُدَّ هذا المحظور ضروريّاً ـ ويظلُّ، في الوقت الحاضِر ضرورياً ـ بِسبب اندفاع لاشعوري. وفعلاً، الماء النقيُّ الرقراق، قياساً إلى اللاّشُعور، تذكيرٌ بأشكال التلوُّث. كم من ينابيعَ مُلوَّثة في أريافنا!

(2) Hésiode, *Les Travaux et les jours*, [texte grec avec une introduction, des notes et une traduction française par Pierre Waltz (Bruxelles: H. Lamertin, 1909)], p. 127.

لا يتعلّق الأمرُ دوماً بِسوءٍ مُتعمَّد يتلذَّذ سلفاً بخيبة أمل المُتنزِّه. «الجريمة» تهدِف إلى ما هو أكبر من الخطأ بِحقّ البشر. إذ إنَّ لها، في بعض خصائصها، نغمةَ التدنيس. إنَّها إهانة للطبيعة ـ الأمّ.

هكذا، تكثُر، في الأساطير، العقوبات التي تُطبِّقها قُوى الطبيعة المَشخَّصة على العابرين الأفظاظ. ها هي، مثلاً، أسطورةٌ من مُقاطعة النورماندي السُّفلى ينقلُها سيبليو (Sébillot): «توافقتْ جِنيَّتان كانتا قد باغتَتا شخصاً سيِّئ الخلُق لوَّث يَنبوعَهُنَّ: «أُختُاه، ماذا تتمنّين لهذا الذي لوَّث ماءَنا؟ ـ أن يُتعتِع ولا يستطيع أن يلفِظ كلِمةً واحدة وأنتِ، ما أُمنيتُكِ يا أُختي؟ ألا يستطيع أن يمشي خُطوةً واحدةً قبل أن يُطلق طلقةَ مدفعٍ احتراماً لكِ»[3].

فقدت قِصصٌ كهذهِ أثرَها في اللاشعور، كما فقدت قوّتها الحلُميّة. ولم تَعُدْ تُتناقَلْ إلا مع ابتسامةٍ ناتجةٍ من جاذبيّتها. لم تعُدْ قادرةً إذاً على الدفاع عن ينابيعنا. ولْنُلاحِظ من جهةٍ أُخرى أنَّ التعليمات الصحّية العامّة التي تتطوَّر في جوٍّ من العقلانيّة لا تستطيع أن تحِلَّ محلَّ الحِكايات. ولِلكفاح ضدَّ اندفاع لاشعوري، قد تلزَم «حكاية» فاعلة، «خُرافةٌ» رُبَّما تنسِج على مِنوالِ الاندفاعات الحلُمية.

هذه الاندفاعات الحلُميّة تؤثِّر فينا، خيراً، وشرّاً؛ إذ نتعاطَف بغموضٍ مع مُشكلةِ طُهرِ الماءِ ودَنَسِه، الصعبة. فمَنْ لا يشعُر، مثلاً، بِاشمئزاز خاصّ، غير منطقي، ولاشعوري، ومُباشر من النهر الوَسِخ؟ من هذا النهر الكبير الذي تُوسِّخه القاذوراتُ والمصانع؟ هذا الجمال الطبيعي العظيم الذي يُكدِّره البشر يُثير الضغينة. لقد عزفَ هويسمان (Huysmans) على وتر هذا الاشمئزاز، على هذه الضغينة، لكي يرفع نغمة بعض مراحل اللَّعْن، لكي يجعل بعض لوحاتِه

---

(3) Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, vol. II, p. 201.

شيطانيّاً. عرَض مثلاً الموقف اليائس لنهر البييفر(*) الحديث، للبييفر الذي وسَّخته المدينة: «هذا النهر بثياب رثَّة»، «هذا النهر الغريب، مُتنفَّسُ كُلِّ الأوضار (جمع وضر أي قذارة) هذا، هذه البؤرة بلونها الأزرق، ولون الرَّصاص المنصهر، تغلي هُنا وهُناكَ بِدوَّاماتٍ مُخْضَرَّة، مُبقَّعة بنُفَاثاتٍ عكِرة، تُقرقِر على السِّكْر، وتختفي، مُنتحِبةً في حُفرةٍ بجِدار. في بعض الأماكن، يبدو الماءُ مفلوجاً تأكّله الجُذام، يأسَنُ، ويُحرِّكُ تتابُعَه الجاري، ويستأنف مسيرَه الذي تُبطِّئهُ الأوحال»[4]. «ليس نهر البييفر إلا مزبلة تتحرّك». فلْنُلاحِظ للمُناسبَة قابلية الماء لِتقبُّلِ الاستعاراتِ العضويّة.

ثَمَّة صفحاتٌ كثيرةٌ قد تُقدِّم أيضاً الدليل، من خلال العبَثي، «للقيمة اللاشعوريّة» المُرتبطة بماءٍ نقِيّ. فعلى المخاطر التي يتعرَّض لها ماءٌ نقيّ، ماءٌ شفَّاف، يُمكِننا أن نقيس الحميّة التي نستقبل بها، الساقيةَ والنهرَ، بطراوتهما وفُتوَّتهما، وكُلّ هذا المخزون الطبيعي من الشفافيّة. ونشعُر أنَّ استعارات الشفافية والطراوة تحتفِظ بحياةٍ مضمونة بدءاً من لحظة ارتباطها بوقائع مُقوَّمة بطريقة جِدّ مُباشرة.

III

طبعاً، لا تزال التجربة الطبيعية والملموسة تحتفِظ بِعوامِلَ أكثرَ شهويّة، أقرب إلى حلُم مادِّي منها إلى مُعطَيات الرؤية، من مُعطَياتِ

(*) La Bièvre: نهر في المنطقة الباريسية، ينبع من منطقة سن سير ليكول، ويعبر باريس من جهة الجنوب الغربي ماراً في الغوبلان (حيث كانت مصانع السجَّاد التي يصِف هويسمان تلويثها للنهر) ويصُبّ في نهر السِين من جهة الأوستيرليتز. ومجراه مُغطَّى الآن، وثمّة مشروع لكشْفه قريباً.

(4) Joris-Karl Huysmans, *Croquis parisiens; A vau l'eau; un dilemme* (Paris: P. V. Stock, 1905), p. 85.

نأمُّلٍ بسيط اشتغلتْ عليها بلاغةُ هويسمان توّاً. بُغيةَ أن نُحسِنَ فهْمَ قيمةِ ماءٍ نقيّ، يجب أن ننتفِض، بكُلِّ ظَمئنا غير المُطفَأ، بعد مَسِير صيفيّ، ضدَّ فسيلة العِنب التي تُعطِّن أُسُلَها في الينبوع العائلي، ضدَّ جميع المُدنِّسين ـ أمثال آتيلا(*) الينابيع ـ الذين يجِدون فرحاً ساديّاً بتحريكِ حمأةِ الساقية بعد أن يشربوا منها. والأفضل من أيِّ شيءٍ آخر، المُزارِع الذي يعرِف قيمة الماء النقي لأنّه يعلَمُ أنّها نقاوةٌ مُهدَّدة، ولأنّه يعرف أن يشرَب الماءَ النقيَّ والطريَّ في الوقت المُناسب، في اللحظات النادرة حيث يكون لِعديم الطَّعمِ نكهةٌ، حيث يشتهي الكائنُ بأكملِه الماء النقيّ.

بالتعارُض مع هذه اللذةِ البسيطة، لكنّها الشاملة، سوف نتمكَّنُ من مُمارسةِ علم نفسِ استعاراتِ الماء المُرّ والمالِح، الماء الرديء، الاستعارات المُدهِشة في تَنوُّعها وتعدُّدها. هذه الاستعاراتُ تتوحّد في اشمئزازٍ يحجُبُ كثيراً مِنَ الفوارقِ الدقيقة. إنَّ رُجوعاً بسيطاً إلى الفِكر ماقبل العِلمي يُفهِمنا «التعقيد الجوهري» لِتدنيس أُسيئتْ عقلنتُه. فَلْنُلاحِظ قبلاً أنَّ الأمر ليس نفسه على الصعيد العِلمي الراهِن: إنَّ تحليلاً كيميائياً راهِناً يُعيِّنُ ماءً رديئاً، ماءً غير صالِح لِلشُّرب بصفةٍ دقيقة. وإذا كشف التحليل شائباً، فسوف يُعرَف أنْ يُقال إنَّ الماء يحوي سَلفات الكالسيوم، أو كِلسي، أو عَضَويّ. وإذا تراكمت الشوائب، تُقدَّمُ الصِّفاتُ أيضاً كأنَّها «مُتجاورة» ببساطة؛ تظلُّ معزولةً؛ لأنَّها وُجِدَت خلال تجارِب مُنفصلة. وعلى العكس، الذهنْ ماقبل العلمي ـ مثل اللاشعور ـ «يُجمِّع» الصِّفات. وهكذا، بعد أن

(*) نسبةً إلى Attila ملك قبائل الهان (Huns) ذات الأصول الشرقية المختلف حولها، غزا إيطاليا بجيشٍ خرّبها ونهبها عام 452. فصار آتيلا رمزاً للتدنيس؛ إذ نقال إنَّ العشب لا ينبُت في مكان مرور حصانه.

يتفحَّص مؤلِّفُ كتابٍ في القرن الثامِن عشَر ماءً رديئاً، يُسقِط تقويمَه ـ اشمئزازَه ـ على سِتِّ صِفات: يُسمَّى الماءُ، في وقتٍ واحد، «مُرّاً، ومُتشبِّعاً بِملح البارود، ومالِحاً، وكبريتياً، وزِفتيّاً، ومُقزِّزاً». ما هذهِ الصِّفات إن لم تكُن شتائم؟ إنَّها تُطابِقُ تحليلاً نفسيّاً لِلاشمئزازِ أكثر ممّا تُطابِق تحليلاً نفسيّاً لِمادَّة. وهي تُمثِّل جُملة تكشيراتِ شارِب ماء. ولا تُمثِّل ـ مثلما يعتقِد مؤرّخو العلوم بسهولة فائقة ـ جُملةَ معارف تجريبيّة. ولن نُدرِكَ جيِّداً معنى البحث ماقبل العِلمي إلاّ عندما نكون قد مارسنا عِلم نفسِ الباحِث.

يتَّضِح لنا أنَّ التدنيس، في نظر اللاشعور، مُتعدِّد دوماً، فائضٌ دوماً، ضرَرُه مُتعدِّد الجوانب. سوف نُدرِكُ، منذ الآن، أنَّ الماءَ الدَّنِس قد يُتَّهم بِكُلِّ الشرور. إذا كان، في منظورِ الذهن الواعي، مقبولاً بوصفه مُجرَّد رمزٍ لِلشرّ، فهو موضوعُ ترميزٍ فاعل، داخليٌّ تماماً، ومادِّي كُلِّيّاً. أمّا الماء الدَّنِس، في اللاشعور، فَوِعاءٌ لِلشرّ، وعاء مفتوحٌ للشرور كُلِّها؛ إنَّه ماهيّة الشرّ.

سوف نتمكَّن هكذا من تحميل الماء الرديء جملةً لا نهائية من ضُروب الأذى. وسوف نتمكّن من «جعْلِها شريرةً»، أي سوف نتمكّن بِوساطتها من أن نضع الشَّر في شكلٍ فاعل. وبِهذا نستجيبُ لِضروراتِ الخيال المادّي الذي يحتاجُ إلى الماهيّة لِكي يُدرِكَ الحدَث. في ماءٍ مجعولٍ هكذا شِرِّيراً، تكفي علامةٌ واحدة: ما هو رديءٌ في أحدِ مظاهِره، في واحدةٍ من خصائصه، يصير رديئاً في مجموعه. فالشرُّ يمضي من النوعيّة إلى الماهيّة.

نُدرِكُ إذاً أنَّ أدنى دَنَسٍ يُجرِّد الماءَ النقيَّ من قيمته. يجعله فُرصةَ أذيَّةٍ؛ يتلقّى طبيعياً فِكرة شرّيرة. يتَّضِح لنا أنَّ الحكمة الأخلاقية للطُّهر المُطلَق، التي حطّمها إلى الأبد فِكرٌ مُنحرِف، يرمِّزُها بشكلٍ كامل ماءٌ فقدَ قليلاً من شفافيّته وطراوته.

سوف نتمكّنُ، ونحن نتفحّص بعينٍ يقِظة، بعينٍ مفتونة، تدنيسَ الماء، ونحن نُسائل الماء كما نُسائل وعياً، أن نأملَ قراءةَ طالَعِ إنسانٍ. إذ إنَّ بعض خطوات عِرافة الماء ترجع إلى هذه السُّحُب التي تطفو على الماء حيث نسكُب بياضَ بيضة[5]، أو مواداً سائلة تُعطي سلاسِلَ مُتشابكة، شديدة الغرابة.

ثمّة حالِمون في الماء العكِر. يفتنهُم ماءُ الخنادِق الأسود، الماء العاجُ بالفُقاعات، الماء الذي يُظهِرُ أوردةً في تكوينه، الذي يكشف كما من تلقاء نفسه دوّامةً من وحْل. آنذاك، يبدو أنّ الماء هو الذي يحلُم، ويتغطّى بنباتاتِ كابوس. هذه النباتات الحلُميّة سبقَ أن استنبطها حلُمُ اليقظة في أثناء تأمُّلِ نباتاتِ الماء. فالثروة المائية، عند بعض النفوس، ولعٌ حقيقي بالمجلوب، إغراء بالحلُم بمكانٍ آخر، بعيداً عن أزهار الشمس، بعيداً عن الحياةِ الشفّافة. كثيرةٌ هي الأحلامُ غيرُ النقيّة التي تُزهِر في الماء، التي تمتدُّ ثقيلةً على الماء مِثل يَدِ النيللوفر الراحيّة. كثيرةٌ هي الأحلامُ غير النقيّة حيث يُحِسُّ النائمُ بأنَّ تياراتٍ سوداءَ موحِلةً، أنهارَ جحيم بأمواج ثقيلة، مُحمَّلة بالشرّ تجري داخِله وحولَه. وحركيّة السّوادِ هذهِ تُحرّك قلوبَنا. وعيننا النائمةُ تُلاحِق بلا نهايةٍ، سواداً على سوادٍ، صيرورةَ الاسودادِ هذه.

يلزمُ، من جهةٍ أُخرى، أن تكون ثُنائية الماءِ النقيّ، والماء غير النقي ثُنائيةً متوازِنة. فالميزان الأخلاقي يرجح، بلا مُنازِع، إلى جانب النقاوة، إلى جانب الخير. فالماء موصولٌ بالخير. لقد صُدِمَ سيبليو، الذي نبَش فولكلورَ مياهٍ هائلاً، بعدد الينابيع الملعونة الضئيل: «يندُر أن يرتبِط الشيطانُ بالينابيع، وقليلٌ جِدّاً منها يحمل اسمَه، بينما

(5) Jacques Auguste Simon C. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, art. oomancie

يُسمّى عددٌ كبيرٌ منها باسم قِدّيس، وكثيرٌ منها يحمل اسم جِنيّة[6].

IV

كذلكَ ينبغي ألا نُعطي بتسرُّع بعضَ موضوعاتِ التطهير بالماء أساساً عقلانياً. تطهُّرنا لا يعني نظافتَنا ببساطةٍ وجلاء. ولا شيء يسمح بالحديث عن الحاجة إلى النظافة باعتبارها حَاجةً بدائيّة، التي قد يعترف بها الإنسان في حكمته الفِطريّة. ثمَّة عُلماء اجتماع جِدُّ يَقِظين يستسلمون لِلأخذ بذلك. وهكذا، بعد أن ذكَّر إدوار تايلور (Edward Tylor) بأنَّ الزُّولُو ((Zoulous) في أفريقيا الجنوبية) يتوضأون مرَّات عِدّة لِلتطهُّر بعد مُشاركتهم في جنازات، يُضيف: «يجب مُلاحظة أنَّ هذه المُمارَسات انتهت باكتسابِ دلالةٍ مُتميِّزة قليلاً عن الدلالة التي تتضمَّنها النظافة البسيطة»[7]. لكنْ كان يجب، لِتوكيدِ أنَّ مُمارساتِ «انتهتْ باكتسابِ دلالة» مُختلِفة عن المعنى الأصلي، الإتيانُ بوثائق عن هذا المعنى الأصلي. والحالُ أنْ لا شيءَ، على الأغلبِ، يسمحُ بأن نُحيط، في علم الآثار، بتقاليد هذا المعنى الأصلي الذي يُعيد إلى الاستخدام مُمارساتٍ نافعة، ومعقولة، وسليمة. وتايلور نفسُه يعطينا، بالتحديد، دليلاً على تَطهُّرٍ بالماء لا علاقة له البتَّةَ بهاجِس النظافة: «الكُفّار(*)، الذين يغتسلون لِيتطهَّروا من اتِّساخ مُصطلَح عليه، لا يغتسلون أبداً في الحياة العادّية». رُبَّما نتمكَّن إذاً من إعلانِ هذه المُفارَقة: الكافِر لا يغسِل جِسمَه إلاّ عندما تتَّسِخ روحُه. ونعتقد

---

(6) Sébillot, *Le Folklore de France*, vol. II, p. 186.

(7) Edward Burnett Tylor, *La Civilisation primitive*, trad., vol. 2, pp. 556-557.

(*) Les Cafres: أصل الكلمة عربي= كافِر. لذا استخدمنا الأصل. وهي تُطلَق، كما أطلقها الجغرافيُّون العرب في القرنين السابع والثامن، على سُكّان جزء من أفريقيا الجنوبية.

بسهولة بالغة أنَّ الشعوب المُوسْوِسة في أمرِ التطهُّر بالماء، تشغلُها النظافة الصِحيَّة. كذلكَ يُدوِّن تايلور هذه المُلاحظة: «المؤمِن الفارسي يدفعُ بعيداً مبدأ (التطهُّر) حتّى إنّه، من أجل إزالةِ صنوفِ الاتّساخ كُلِّها، يذهبُ إلى حدِّ غسلِ عينيه حين تُوسّخهما نظرة إنسانٍ كافر؛ فيحمل معه دوماً وِعاءً مليئاً بالماء، مُزوَّداً بِعُنُقٍ طويل، لِيسمح له بالوضوء؛ ومع ذلكَ، فالبلَد يُهجَر نتيجةَ عدمِ مُراعاةِ أبسطِ قوانين الصحّة العامّة، ويُمكِن أن نرى المؤمِن على طرَفِ بركةٍ صغيرة، حيث يغوصُ عددٌ كبير من الناسِ قبْلَه، غالباً ما يُجبَر على أن يُزيلَ بيده الزَّبَد عن سطح الماء، قبل أن يغوص فيه، حتّى يتأكّد من الطُهر الذي يُوصي به القانون»[8]. هذه المرّة، الماء النقيّ مُقوَّمٌ على حدِّ أنْ لا شيء، في ما يبدو، يستطيع أن يُفسِده. إنّه ماهيةُ الخير.

روهد، هو أيضاً، لا يُجيد الدفاع عن نفسِه ضِدَّ بعض عمليّات العقلَنة. إذ يُضيف، مُذكّراً بالمبدأ الذي يُوصِي بأن يؤخَذ للتطهير ماءُ الينابيع المُتفجِّرة، والأنهار: «كانت تبدو قوَّة استجلاب الشرّ وحمْلِه، مستمِرَّة في الماء المُستقى من هذا التيّار. وفي حال اتّساخٍ خطيرٍ على نحوٍ خاصّ، كان من الضروري التطهُّر من ينابيعَ عِدّة حيّة»[9]. «يلزَمُ أربعون ينبوعاً للتطهُّر من الجريمة» (سويداس). لا يُشدِّد روهد بوضوحٍ كافٍ على أنَّ الماء الجاري، الماء المُتفجِّر هو بدائيّاً «ماءٌ حيّ». هذه الحياةُ، التي تظلُّ مُرتبِطةً بماهيَّتها، التي تُحدِّد التطهُّر. والقيمةُ العقلانية ـ حقيقةُ أنَّ التيّار يحملُ الأقذار ـ قد تُهزَم بسهولةٍ لا نستطيع معها أن نُعيرَها أيَّ تقدير. فهي ناتِجة من العقلَنة. وفي الواقع أنَّ كُلَّ طُهْرٍ مادِّي. كما يجب أن يُرَى كُلُّ تطهُّرٍ على أنَّه فِعلُ مادَّةٍ.

---

(8) المصدر نفسه، ص 562.

(9) Erwin Rohde, *Psyché: [Le Culte de l'âme chez les grecs et leur croyance à l'immortalité]*, trad., appendice 4, p. 605.

فَعِلم نفسِ التطهُّر يتأتّى من الخيال المادّي وليس من تجربةٍ خارجيّة.

إذن نطلُب من الماء النقيّ بطريقةٍ بدائيّة، طُهراً فاعلاً وماديّاً في آنٍ معاً. إذ نُشارِكُ، من خلال التطهُّر، في قوّةٍ خصبة، مُجدِّدة، مُتعدِّدة التكافؤ. وأفضلُ بُرهانٍ على هذه القُدرة الحميمة، هو أنَّها تنتمي إلى كُلِّ قطرةٍ من السائل. كثيرةٌ هي النصوص التي يظهر التطهُّر فيها باعتباره مُجرَّد نَضْح بماءٍ مُقدَّس. ففي كتابه **السحر الآشوري**[10] (*Magie assyrienne*)، يُشَدِّد فوسّي (Fossey) على حقيقة أنَّ، في التطهُّر بالماء «المسألة ليست إطلاقاً مسألة تغطيس، بل إنَّها، اعتياديّاً، مسألة عمليات نضْح، إمَّا بسيطة، وإمّا مُكرَّرة سبع مرَّات، أو سبع مرَّات مُضاعَفة»[11]. في **الإينيادة**، «تحمِل كورينيه ثلاث مرَّات حول مُرافِقيها، غُصنَ زيتونٍ مُشرّباً بِماءٍ نقيّ، ترشُّهم بِرذاذٍ خفيفٍ، تُطهِّرهم»[12].

يبدو أن الغسلَ، من جوانِب كثيرةٍ، هو الاستعارة، الترجمةُ الواضِحة، وأنَّ النضْح هو العمليّة الواقعيّة، أيّ العملية التي تحمِل واقعيّة العمليّة. إذاً النضْحُ محلومٌ به على أنَّه العمليّة الأُولى. فهو الذي يحملُ الحدَّ الأقصى من الواقع النفسي. في المزمور، تبدو فكرة النَّضْح أنَّها تسبق تماماً باعتباره واقِعاً، استعارة الغسْل: «سوف تسقونني بالزوفاء، وسوف أتطهَّر». وزُوفاء العبرانيِّين كانت أصغر الأزهار التي عرفوها، و يقول لنا بيشورِلّ (Bescherelle)، من المحتَملِ أنَّها كانت نبتةً تُستخدَم رشَّاشةً. إذاً بعض القطرات من الماء تمنح الطُّهر. ويُغنِّي الرسولُ لاحقاً: «سوف تغسلوني، وسأغدو أكثر

---

(10) Charles Fossey, *Magie assyrienne*, pp. 70-73.

(11) استشهَد به: Pierre Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises* (Paris: E. Nourry, 1934), p. 53.

(12) *Enéide*, vol. VI, pp. 228-231.

بياضاً من الثلْج». فَلِكون الماء قوَّةً حميمة، يستطيع أن يُطهِّر الكائن الحميم، ويستطيع أن يمنح النفسَ الآثمة من جديد بياضَ الثلْج. إنَّ المنضوحَ فيزيائيّاً مغسولٌ أخلاقيّاً.

من جِهةٍ أُخرى، ليس هُناكَ حدَثٌ استثنائيٌّ، بل بالأحرى مثالٌ على قانونٍ أساسيَ «للخيال المادّي»: في نظرِ الخيال المادّي، تستطيع الماهيّة المُقوَّمة أن تؤثّر، حتّى بِقَدْرٍ ضئيل، في عدد كبيرٍ من ماهيّاتٍ أُخرى. إنّه قانون حلُم بقظة القُدرة نفسُه: أن نُمسِكَ من خلال جِسم صغير، في راحةِ اليدّ، وسيلةَ هيمنةٍ كونيّة. إنّه، في الشكل الملموس، المثلُ الأعلى نفسُه لمعرفةِ الكلِمة ـ المفتاح، الكلِمة الصغيرة، الذي يسمح باكتشافِ أكثر الأسرار خفاءً.

يُمكننا، بصدَد الموضوع الجدَلي لِطُهْرِ الماء، ودنَسِه، أن نرى هذا القانون الأساسي للخيال المادّي يؤثّر في الاتّجاهَين، ما يعني ضماناً لطابع المادّة «الفاعل» بكمالٍ بالِغ: تكفي قطرةُ ماءٍ نقيّ لِتطهير مُحيط؛ وتكفي قطرةُ ماءٍ دَنِسٍ لِتلويث كونٍ بأكملِه. كُلُّ شيءٍ يعتمِد على المعنى الأخلاقَي الذي يختارُه الخيال المادّي: إذا حلُم بالشرّ، سيعرِف توليدَ الدَّنَس، سيعرِف كيف يُفتّح رُشيَم الدَّنَس الشيطاني؛ وإذا حلُم بالخير، سيمتلِك الثقة بِقطرةِ الماهيّة النقيّة، سيعرف كيف يجعل الطُهْر الخيِّرَ يُشِعُّ منها. إنَّ فِعل الماهيّةِ محلومٌ به باعتباره صيرورةً مادّية مَرُومَة في حميميّة الماهيّة. إنّها، في العُمْق، صيرورةُ شخص. آنذاكَ يمكِن أن يغيِّر هذا الفِعل الظروف كُلَّها، ويتخطّى العقباتِ كافّةً، وبَتْر الحواجِز قاطِبةً. الماءُ الشرِّير لَمّاحٌ، بينما الماءُ النقيُّ «حاذق». في المعنيَين كلِيهما، غدا الماءُ إرادةً. كُلُّ المزايا المألوفة، كُلُّ القِيَم المُصطنَعة تنتقِل إلى مرتبة الخصائص الدُّنيا. الداخِلُ هو الذي يتولّى القيادة. إنَّما يُشِعُّ الفِعلُ المادّي من نُقطةٍ مركزيّة، من إرادةٍ مُكثَّفة.

سوف نُحيطُ، ونحن نتأمَّل فِعلَ النقِيِّ والدَّنِس، بِتحوُّلِ الخيال المادِّي إلى خيالٍ حركيّ. إذ لا نعود نتصوَّر الماءَ النقيَّ والماءَ الدَّنِسَ على أنَّهما ماهيَّتَان وحسْب، بل بوصفِهما قُوَّتَين أيضاً. المادّة النقيَّة مثلاً «تُشِعُّ» بالمعنى الفيزيائي للكلِمة، تُشِعُّ نقاوةً؛ وعلى العكس، هي قابلة لامتصاص بعضِ إشعاعِها. حينذاكَ، يُمكِن أن تُفيدَ في «تكديس النقاوة».

لِنستعِر مثالاً من مُحادثات كونْت غاباليس لِقِسّ فيلار. لا شكَّ في أنَّ لِهذه المحادثات نغمةً هزليّة؛ لكِنْ ثمَّة صفحاتٌ تأخذ نغمةً جادَّة؛ إنَّها بالتحديد تلك التي يغدو فيها الخيال المادِّي خيالاً حركيّاً. آنذاكَ نرى، من بين تخيُّلات ضئيلة كثيرة، عديمة القيمة الحُلُمية، تعليلاً يتدخَّل كي يُقوِّم النقاوة بطريقةٍ غريبة.

كيفَ يستحضِر كونْت غاباليس الأرواح التي تتسكَّع في الكون؟ ليس بوسيلة العبارات الغاباليستية، بل بوساطة عمليّات كيميائية مُحدَّدة جيِّداً. إذ يكفي، في ظنِّه، «تطهير» العنصر المُطابِق للأرواح. بِمُساعدة مرايا مُقعَّرة، سوف تُكثَّف نارُ الإشعاعاتِ الشمسيّة في كُرةٍ زُجاجيّة. سوف يتشكَّل «مسحوقٌ شمسيّ، يغدو، وقد تحرَّر، من تلقاء ذاتِه، من خليط العناصر الأُخرى . . . جديراً بِجلالِ للدفاع عن النار التي هي فينا، ولِتجعلَنا نصيرُ، من خلالِ طريقةٍ في القَوْل، من طبيعةٍ نارِيَّة. مُذَّاكِ، يصير ساكِنو فلَكِ النار أقلَّ مِنّا؛ وإذ نُفتَنُ برؤية تناغُمنا المُتبادَل يتجدَّد؛ وباقترابنا منهم، فهم يكنُّون لنا كامل الصداقة التي يكنُّونها لأشباههم . . .»[13]. ما دامت نار الشمس قد بُعثِرَت، لا

(13) Le Comte de Gabalis, dans: *Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques; ornés de figures*, 39 vols. (Amsterdam; Paris, rue et hotel Serpente: [s. n.], 1787-1795), vol. 34, p. 29.

تستطيع أن تؤثّر في نارِنا الحياتيّة. إذ أنتجَ تكثيفُها أوّلاً تجسيدَها، وفي ما بعد أعطتْ الماهيّة النقيّة قيمَتها الحركيّة. والأرواح الأصليّة «تجذِبها» العناصِر. وباستعارةٍ إضافيّة، نفهَم أنّ «الجذْب صداقة». وبعد هذه الكيمياء كُلّها، نُفضي إلى علم النفس.

كذلكَ يغدو الماء، في نظرِ كونت غاباليس[14]، «عاشقاً رائعاً» لِجذب الحوريّات. الماء النقيُّ مطبوعٌ بطابع الحوريّات. سوف يكون إذا، في ماهيَّته، موعِد الحوريَات المادّيَّ. هكذا يقول قِسُّ فيلار، «من دون احتفال، من دون كلمات متوحّشة»، «من دون شيطانٍ، وفنّ حَرام»، يغدو الحكيمُ، من خلال «فيزياء النقاوة» وحدَها، السيِّد المُطلق للأرواح الأصلية. بُغية قيادةِ الأرواح، يكفي أن يصيرَ مُقطِّراً ماهرا. فما إنْ عرفنا أن «نفصل العناصر من خلال العناصِر»، حتّى تقوم القرابةُ بين النفوس الروحيّة والنفوس المادّية. واستخدامُ كلمة «غاز»، المشتقّة من الكلمة الفالاندية (Gest)، يُحدِّد فكرة مادّية تُنجِز هكذا مَسارَها الاستعاريّ: آنذاك يتأسَّسُ زوجٌ لفظيّ على حشْو. فبَدَلاً من القول إنّ روحاً مادّياً هو روحٌ روحيّ، أو ببساطةٍ أكثر إنَّ «روحاً» هو «رُوح»، يجب القول، لِتحليل حدْس كونت غاباليس، إنَّ روحاً «أصليّاً» غدا «عُنصُراً». بذلك نمضي من الصِفة إلى الموصوف، من الخصائص إلى الماهيّة. وعلى العكس، حين خضعنا هكذا كُلّياً للخيال المادِّي، تتحمَّس المادّة المحلوم بها في قوّتها الأصلية حتى تصير روحاً، إرادةً.

V

إنَّ واحدةً من الخصائص التي يجب تقريبُها من حلُم التطهُّر الذي يوحي به الماء الشفّاف، هي حلُم التجديد الذي يوحي به ماءٌ

(14) المصدر نفسه، ص 30.

طرِيّ. إذ نغوص في الماء من أجل أن نُولَد ثانيةً مُتجدِّدين. في «الحدائق المعلَّقة»، يسمع ستيفان جورج (Stefan George) موجةً تهمِس: «غُصْ فِيَّ، لكي تستطيع أن تنبثِق منِّي»، أيّ: من أجل وعْيِ الانبثاق. إنَّ «ينبوع الحياة» استعارةٌ شديدةُ التعقيدِ قد تستحِقُّ وحدَها دراسةً طويلة. سوف نقتصِر، ونحن ندَعُ جانباً كُلَّ ما يتَّصِل بالتحليل النفسي في هذهِ الاستعارة، على بعض المُلاحظات شديدةِ الخصوصيّة التي سوف تُظهِر كيف أنَّ «الطراوة»، بما هي إحساس جسَدي واضحُ جِدّاً، تغدو استعارةً بعيدةً عن قاعدتها الفيزيائيّة بُعداً يوصِلنا إلى الحديث عن منظرٍ طريّ، ولوحةٍ طريّة، وصفحةٍ أدبيّةٍ تعبَقُ طراوةً.

لا يتحقّق علم نفس هذه الاستعارة ـ المتواري ـ عندما نقول إنَّ ثمَّةَ تَراسُلاً بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. لأنَّ مثل هذا التَراسُل رُبَّما لا يكون حينذاك إلاّ تداعيَ أفكار. والواقِع أنَّها اتّحادٌ حَيٌّ للانطباعات المحسوسة. أمَّا في نظَرِ مَن يعيش حقّاً تطوُّراتِ الخيالِ المادّيّ، فلا وجود للمعنى المجازي، فكُل المعاني المجازية تحتفِظ ببعض ثقلِ الحساسية، ببعضِ مادّةٍ محسوسة؛ والحاصِلُ هو تحديدُ هذه المادّة المحسوسة المُستمِرّة.

لِكُلِّ إنسان نَبْعُ **فُتوَّةٍ** في حوضِ مائه البارد، في صباحٍ نشيط. من دون هذه التجربة عديمة الأهميّة، رُبَّما ما أمكن أن تترابطَ شِعرية نَبع **الفُتوَّة**. فالماء الطريُّ يُوقِظُ، ويبعث الشباب في الوجه، الوجه حيث يرى الإنسانُ نفسَه يشيخ، حيث يتمنّى كثيراً ألاّ يُرَى يشيخ! لكِنَّ الماء الطريَّ لا يُجدِّد شبابَ وجوهِ الآخرين بِقَدْر ما يُجدِّد شبابَ وجوهنا. فَتحتَ الجبهةِ المُستيقِظة تنتعِش عينٌ جديدة. الماءُ الطريُّ يُعيد الشُّعلةَ للنظرة. ذلكم هو مبدأ الانعكاس الذي يشرح الطراوةَ الحقيقية لِتأمُّلاتِ الماء. النظرة هذهِ هيَ التي تُطرَّى. وإذا ما شاركنا

حقّاً في ماهيّة الماء، من خلال الخيال المادّي، «نُسقِطُ» نظرةً طريّة. إذ إنَّ انطباعَ الطراوة الذي يُعطيه العالَم المرئي تعبيرٌ عن طراوةٍ، يُسقِطه الإنسانُ المُستيقِظُ على الأشياء. ويستحيل التأكُّد منه من غير استخدام علم نفس «الإسقاط المحسوس». في الصباح الأوَّل، يوقِظ الماءُ على الوجه طاقةَ الرؤية. يضع البصرَ في حال الفِعل؛ يجعلُ من النظرةِ فِعلاً مُحقَّقاً، فِعلاً واضِحاً، صافياً، سهلاً. كثيراً ما حاولنا إذاً أن نعزو طراوةً فتيّةً إلى ما نرى. يقول لنا جامبليك[15] (Jamblique): إنَّ الكاهنة «كولوفون» كانت تُزاوِل التنبؤَ من خلال الماء. «ومع هذا، لا يُوصل الماءُ أبداً كامِل الوحي الإلهيّ؛ لكِنّه يزوِّدنا بالجدارة المُبتغاة، ويُطهّر فينا النَّفس المُنير . . .».

النور النقيُّ من خلال الماء النقيّ، هكذا يبدو لنا المبدأ النفسي لِلتطهير. في جِوار الماء، يتّخذ النور نغمةً جديدة، ويبدو أنَّ النور يكتسِب صفاءً أكثر حين يلتقي ماءً صافياً. يقول لنا تيوفيل غوتييه[16] (Théophile Gautier): «كانت ميتزو تُمشِّط شعرها في مقصورةٍ واقعةٍ وسط حُجرةِ ماء، وذلك كي تحافِظ على كامِلِ صِباغها». بدافِع الإخلاص لمنهجنا في عِلم النفس الإسقاطي، سنقول بالأحرى كي تُحافِظ على «كامِلِ نظرتِها». حين يكون لدينا احتياطيٌّ من الشفافيّة، نُدفَع إلى أن نرى منظراً بعيونٍ شفّافة. وطراوةُ منظرٍ هي طريقةٌ في النظر إليه. لا ريبَ في أنّه يجب على المنظر أن يضع في النظرة بعضاً من شفافيّته، يجِب أن يحتفِظ بقليلٍ من الخُضرةِ، وقليلٍ من الماء، إنّما تعود إلى الخيال المادّي المُهِمَّة الأطول. فِعلُ الخيال المُباشِر هذا بديهيٌّ حين نلجأ إلى الخيال الأدبي: طراوةُ الأسلوب

---

(15) Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises*, p. 131

(16) Théophile Gautier, *Nouvelles*. La Toison d'or, p. 183.

أصعبُ المزايا؛ إذ ترتهِنُ بالكاتب وليس بالموضوع المُعالَج.

يرتبِط بِعُقدة **نَبع الفُتوَّة** رجاءُ الشفاءِ ارتباطاً طبيعياً. يُمكِن أن يُعَدَّ الشِّفاء بالماء، في مبدئه المُتخيَّل، من وجهَة نظر الخيالِ المادِّي والخيال الحركي، المُزدوجة. أمَّا وجهة النظر الأُولى، فالموضوع من الوضوح إلى حدٍّ يكفي عنده أن نُعلِن عنه: نعزو إلى الماء فضائل مُناقِضة لآلام المريض. فالإنسان يُسقِط رغبتَه في الشفاء، ويحلُم بالماهية المُطَابِقة. لا نملِكُ أن نندهِش كثيراً من الكمية الكبيرة لِلأبحاث الطبيّة التي سخَّرها القرن الثامن عشر لِلمياه المعدنيّة، والمياه الحرارية. عصرنا أقلّ إطناباً. قد نرى بسهولةٍ أنَّ هذهِ الأبحاث ماقبل العلمية تتَّصِل بعلم النفس أكثر مما تتَّصِل بالكيمياء. وتدرِج علم نفس المريض والطبيب في ماهيّة المياه.

إنَّ وجهة نظر الخيال الحركي أعمُّ وأبسط. فَدرْسُ الماء الحركي الأوَّل أصليٌّ فعلاً: سيطلُب الكائن من الينبوع دليلَ الشِّفاء الأوَّل من خلال إيقاظ الطاقة. السبب الأكثر التصاقاً بِهذه اليقظة، هو أيضاً انطباع الطراوة الذي قدَّمه. الماء يُساعِدنا، من خلال ماهيّته الطريّة والفتيّة، على الشعور بِحيويَّتنا. سوف نرى، في الفصل المُخصَّص للماء العنيف، أنَّ الماء يُمكِن أن يُضاعِف دروسَه الحيوية. لكن، بدءاً من الآن، علينا أن نتأكَّد من أنَّ العِلاج بالماء ليس فقط هامشياً. لأنَّ له مُكوِّناً أخلاقيّاً. ينبِّه الإنسان على الحياة النشِطة. الصِّحَّةُ العامَّة قصيدةٌ إذاً.

هكذا تتحالفُ النقاوةُ والطراوةُ لكي تمنحا عُشَّاقَ الماء الذين يعرفونه جميعاً، استبشاراً خاصّاً. إذ تدعمُ وحدةُ المحسوس والشَّهويّ أخلاقاً. وتأمُّلُ الماءِ وتجربته يقودانِنا إلى المثَل الأعلى. وليس علينا أن نبخس قيمة دروسِ الموادَ الأصليّة. لقد وسمَتْ شبابَ رُوحنا. وهي تمتلِك بالضرورة احتياطياً من شبابٍ. ونحن نجِدُها من جديدٍ

مرتبطةً بذكرياتنا الحميمة. وحينما نحلُم، حين نتوه حقّاً في مناماتنا، نخضع لحياة العُنصر المُنْبِتَةِ والمُجدِّدة.

حينذاكَ فقط نُحقِّق الخصائص «المادِّية» لِماء الفتوَّة، ونستعيدُ، في أحلامنا الخاصَّة، أساطيز الولادة، والماء في قوَّته الأموميّة، الماء الذي يُحيي في الموت، وفيما وراء الموت، كما بيَّن يونغ[17]. حلْم يقظةِ ماء الفُتوَّة هذا هو إذا حلُم يقظة «طبيعيٌّ» إلى درجة أننا ينذُر أن نفهم الكُتَّاب الذين يبحثون عن «عقلَنَتِه». فَلْنتذكَّر مثلاً مسرحية أرنست رينان البائسة: **ماءُ الفُتوّة** (*L'Eau de Jouvence*). وسوف نرى فيها عدم أهليّة الكاتب الواضح لِعَيشِ الحدوس الخيماويّة. إذ يقتصِر على أن يُغلِّف بالخرافات فكرةَ التقطير الحديثة. فآرنو فيلنوف، الذي أدى دور شخصيّة بروسبيرو، يعتقد أن من الضروري أن يُنقِذ ماء فتوّته من انّهامِ إدمان الكحول: «يجب أن تؤخذ موادُّنا الدقيقة والخطيرة بِطرفَ الشفاه. هل يكون الخطأ خطأنا إذا مات بعضُ الناس وهم يبتلعونها، بينما نحن نعيش؟» (المشهد 4). لم يرَ رينان أنَّ الخيمياء تابعة أوّلاً لِعلم نفس سِحري. وهيَ تُلامِس القصيدة، تُلامِس الحلُم أكثر ممّا تُلامِس التجارِب الموضوعيّة. فماء **الفتوّة** قُوّةٌ حلْميّة. ولا يُمكِن أن تكون ذريعةً لِمؤرِّخ يلعبُ لحظةً ـ وبأيّ بلادة! - بالمُفارَقة التاريخية.

VI

هذه الملاحظاتُ كلُّها، مثلما كُنّا نقول في بداية هذا الفصل، لا تستخدم في العُمقِ مُشكلة روابط التطهُّر والنقاوة الطبيعية. مُشكلةُ

---

(17) Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido* [= *Wandlungen and Symbole der Libido*, traduit de l'allemand par L. de Vos; introduction de Yves de Lay (Paris: Montaigne, 1927)], p. 283.

النقاوة الطبيعية وحدَها قد تتطلَّب تطويراتٍ طويلة. فَلنكتفِ بِذكر حَدْسٍ يضَع هذه النقاوة الطبيعية موضِعَ الشكّ. هكذا، يكتبُ م. أرنست سيلير (Ernest Seillière) في دراسته لِـ**ذهنية الطِقس** لِغارديني: «انظروا الماءَ مثلاً، شديدَ الخُداع، والخطورة أيضاً، في دوّاماته، وحركاتِ دورانه البادية رُقيّ وتعويذاتٍ، في قلقِه الأبديّ. وبعدُ! إنَّ الطقوس الشعائرية للتبرُّكِ تُعزِّم وتُطبّع ما يختبئ من شرٍّ في أعماقها، تُقيِّد قُواها الشيطانيّة، وإذ توقِظ في داخلِها قُدْراتٍ أكثر ملاءمةً لِطبيعتها (خيِّرة)، تُنظِّم قُدراتِها الخفية التي لا تُدرَكُ، وتضعُها في خِدمة النفْس، وهي تشُلُّ جُملةَ ما كان فيها من سِحريّ، وفتّانٍ، وشِرّير. يُلِحُّ شاعِرُنا، شاعر الطقوس المسيحية على أنَّ من لم يشعُر بهذا قَطُّ، يجهلِ **الطبيعة**: لكِنَّ الطِقْسَ يخترق أسراره، ويُظِهر لنا أنَّ فيها تنام «القوى الكامنة نفسها التي توجد في نفس الإنسان»[(18)].

ويُبيِّن أرنست سيلير أنَّ مفهوم شيطنة الماء هذا يُجاوِز في عُمقِه حُدوسَ كلاج (klages) الذي لا يحمِل التأثير الشيطاني إلى هذا البُعد. في نظر غارديني، «العنصر المادِّي» هو حقّاً الذي يُرمِّز ماهيَّتَه مع ماهيّتنا الخاصّة. يلتحق غارديني بِحدسِ فريدريك شليجل (Frédéric Schlegel)، الذي يرى أنَّ الروح اللعين يؤثِّر مُباشرةً «في العناصِر الفيزيائية». في هذه الرؤية، النفْسُ الخاطئة هي سلَفاً ماءٌ رديء. والفِعل الشعائري الذي يُطهِّر الماء يثني الماهيّة البشرية المُطابِقة باتِّجاه التطهُّر. نرى إذاً ظهورَ موضوعِ التطهُّر المادِّي، والحاجة إلى استئصالِ الشرّ من الطبيعةِ بأكملِها، الشرّ في قلب الإنسان، والشرّ في قلب الأشياء. الحياة الأخلاقية إذاً، هيَ أيضاً، مثل حياةِ الخيال، حياةٌ كونيّة. العالَم كُلُّه يريد التجديد. والخيال

(18) Ernest Seillière, *De La Déesse nature à la déesse vie*, p. 367.

المادّي يُهوّل العالَم في العُمق. ويجِد في عُمق الماهيّات رموز حياةِ الإنسان الحميمة كُلَّها.

وعليه، نفهَم أنَّ الماء النقيّ، أنَّ الماء ـ الماهيّة، أنَّ الماء في ذاته يستطيع أن يأخُذ، في نظر بعض الخيالات، مكانَ مادّةٍ أوّليّة. آنذاكَ، يبدو مثل نوعٍ من ماهيّةِ الماهيّات التي تُعَدُّ كُلُّ الماهيّات الأُخرى، بالقياس إليها، صِفاتٍ. وهكذا فَبُول كلودِل، في مشروعه عن «كنيسة في باطن الأرض في شيكاغو»[19]، واثِقٌ من وجودِ ماءٍ جوهريّ حقيقيّ في باطِن الأرض، ماءٍ دينيٍّ في ماهيّته. «إذا حفرنا الأرض، نجِد الماء. إذاً رُبَّما احتلَّتْ بُحيرةٌ عُمقَ الحوضِ المُقدَّس الذي كانت تتراكم حوله، نسقاً فوق نسقٍ، الأرواح الظامئة ... ليس هنا مكان الإلحاح على رمزيّة **الماء**، التي تعني مبدئيّاً **السماء** ...». هذه البحيرة الجوفيّة التي حلُم بها الشاعرُ صاحِبُ الرؤى، سوف تُعطي هكذا «سماءً جوفيّة» ... فالماء، في رمزيّته، يُحسِن توحيدَ كُلِّ شيء. ويقول كلودِل أيضاً: «كُلُّ ما يرغبُ فيه القلبُ يُمكِن أن يُختزَل في صورة الماء». الماءُ، أكبرُ الرَّغباتِ، هِبَةٌ إلهيّةٌ لا تُستَنفَد حقّاً.

سوف يكون هذا الماءُ الداخليّ، هذه البُحيرةُ الجوفية حيث ينتصِبُ مذبحٌ، «حوضاً لتصفيةِ المياه المُلوَّثة». بحضورهِ البسيط، سوف يُطهِّر مدينةً هائلة. سوف يكون ضرْباً من «دَيْرٍ مادّي» لن يتوقَّف عن الصلاةِ في حميميةِ ماهيّته وحدَها، وفي ديمومتها. قد نجِد في علم اللاهوت دلائلَ أُخرى كثيرة على النقاوةِ الماورائية لِلماهيّة. لكننا لم نحتفِظ إلاّ بما يتعلّق بما ورائيّة الخيال. فالشاعر الكبير يتخيَّلُ، بالفِطرة، قِيَماً مكانُها الطبيعي في الحياةِ العميقة.

(19) Claudel, *Positions et propositions*, vol. 1, p. 235.

الفصل السابع

تفوُّق الماء العذب

كان كُلُّ ماءٍ عذباً عندَ المصريّ

لكنْ على الأخصّ ذاكَ الماء الذي استُمِدَّ

من النهر، انبعاثِ أوزيريس

جيرار دو نيرفال، **بنات النار**[1].

I

لمّا كُنّا نُريد، في هذه الدراسة، أن نقتصِر، بشكلٍ أساسيّ، على مُلاحظاتٍ نفسيّة عن الخيال المادّي، ما كان علينا أن نأخُذ، في القصص الأُسطوريّة، إلاّ نماذجَ مؤهَّلة لِتكون مُنبعثة حاليّاً في أحلام يقظةٍ طبيعيةٍ وحيّة. وَحدَها أمثلةُ خيالٍ مُبتدِع باستمرار، بعيدٍ ما أمكنَ عن رتابة الذاكرة، قادرةٌ على أن تشرحَ هذا الموقف بإعطاء صُوَر مادِّية، صُوَرٍ تُجاوِز الأشكال وتبلُغ المادّةَ نفسَها. لم يكُن علينا إذاً أن نتدخَّل في النقاش الذي يُفرِّق عُلماءَ الأسطورة منذ قَرْن.

---

(1) Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*, p. 220.

فانقسامُ النظريّات الأسطوريّة، كما نعلم، مُتكوِّنٌ، بشكلِه المُبسَّط، من التساؤل عمّا إذا كان يجب أن تُدرَس الأسطورة بالقياسِ إلى البشر أم بالقياسِ إلى الأشياء. بتعبيرٍ آخر، هلِ الأسطورةُ ذكرى مَفخرةِ بطلٍ، أو بالأحرى ذكرى كارثةِ عالَم؟

والحالُ أننا، إذ نتفحّص أجزاءً من الأسطورة، لا أساطيرَ كاملةً، إذ نتفحَّص صُوَراً مادِّية مؤنسَنة إلى هذا الحدِّ أو ذاك، يغدو النقاشُ في الحالِ أكثر دِقّةً، ونشعُر تماماً بضرورةِ مُصالحة المذاهب الأسطورية المُتطرِّفة. إذا ارتبط حلُم اليقظة بالواقع، يؤنسِنُ الواقِعَ، ويُكبِّره، ويُعظِّمُه. فخصائص الواقع كُلُّها، حينَ يُحلَم بها، تغدو سجايا بطوليّة. وهكذا يغدو الماء، في منظور حلُم يقظةِ الماء، بطَلَ العذوبة والنقاء. إذاً لا تظلُّ المادّة المحلومُ بها، موضوعيّةً، ويمكننا القولُ حقّاً إنّها بشرٌ ـ آلِهة.

بالمُقابل، تحمِل بشرية الآلهة، رَغماً من نَقصِها العامّ، إلى انطباعاتٍ مادّية مُشترَكة، الاستمراريةَ والصِّلَة بحياة إنسانية مُبجَّلة. بينما يتلقّى النهرُ، على الرغم من وجوهِه الكثيرة، مصيراً وحيداً؛ إذ يتحمَّل مَنبعُه مسؤوليّة المجرى واستحقاقه. القوَّةُ تأتي من المَنبَع. ويندُر أن يحتفِلَ الخيالُ بالروافدِ. لأنّه يريد أن تكون الجُغرافيا قِصَّة ملِكٍ. والحالِم الذي يرى الماءَ يجري، يستحضِر الأصلَ الأسطوريَّ للنَّهر، المنبع القَصِيَّ. إنَّ في قُوى الطبيعة الكُبرى بشريّةَ آلهةٍ توجَد بالقُوَّة. لكنَّ بشريّة الآلهة الثانوية هذهِ ينبغي ألا تُنسينا حَواسّيَّة(*) الخيال المادّي العميقة والمُعقَّدة. سنحاول، في هذا الفصل، بيانَ أهميّة الحواسّيَّة في عِلم نفس الماء.

(*) Le Sensualisme: أُطلِق هذا المُصطَلح المحقِّر على النزعة التجريبيّة المُتصلّبة في نظرية كونديلاك التي يؤكِّد فيها أنَّ معارِفنا ثمرة إحساساتنا. لذا ترجمناه بمصدرٍ صناعيٍّ لِكلمة حواسّ.

هذهِ الحواسِّيّة البدائية التي تحمِل حِججاً إلى المذهب الطبيعي للصُّوَر النَّشِطة في الأساطير، تُقدِّم سبباً لتفوُّق ماءِ الينابيع المُتخيَّل على ماءِ المُحيط. في منظورِ حواسِّيّةٍ كهذهِ، الحاجةُ إلى الإحساس المُباشِر، والحاجة إلى اللمْس، تَحُلاّنِ محلَّ لذَّةِ الرؤية. مثلاً، قد تُفسِد ماديّةُ الشرابِ مثاليّةَ الرؤية. إذ يُمكِن أن يُشوِّه عُنصرٌ ماديٌّ مُتناهي الصِّغَر عِلَمَ كونٍ كامل. وعلومُ الأكوانِ العلمية تُنسِينا أنَّ لِعلوم الكون الساذَجة ملامحَ حِسيَّةً مُباشِرة. فما إن نُعطي الخيالَ الماديّ مكانَه الصحيح في علوم نشأة الكون المُتخيَّلة، حتى نُوقِنَ أنَّ «الماء العذْب هو الماء الأسطوري الحقيقي».

II

أن يكون ماءُ البحرِ ماءً غير إنسانيّ، وأنْ ينقُصَه في الفرضِ الأوَّل أيُّ عُنصرٍ مُبجَّل يخدِم البشر مُباشرةً، تلكَ هي الحقيقة التي ينساها عُلماء الأسطورة كُليّاً. لا شكَّ في أنَّ آلهةَ البحر تُنعِشُ علومَ الأساطير الأكثرَ تنوُّعاً؛ لكنْ يبقى أن نتساءلَ عمَّا إذا كان علمُ أُسطورةِ البحر يُمكِن، في الأحوالِ كافَّةً، وبِمظاهره كلِّها، أن يكون علمَ أسطورةٍ بدائي.

أوَّلاً، وبداهةً، علم أسطورة البحر هو علم أُسطورةٍ محلِّي. ولا يهُمُّ إلاّ سُكّانَ الشاطئ. فضلاً عن أنَّ المؤرِّخين، الذين يفتنهم المنطقُ بِسرعةٍ كبيرة، يُقرِّرون بِسهولةٍ مُفرِطة أنَّ سُكّان الشاطئ بحَّارةٌ حتماً. مجانيّاً نمنح هذه الكائناتِ كُلَّها، رجالاً، ونساءً، وأطفالاً، تجرُبةً واقعيّةً وكاملةً عن البحر. ولا نتأكّد من أنَّ السَّفر البعيد، والمُغامرة البحريّة هما، أوَّلاً، مُغامراتٌ، وأسفارٌ «محكيّة». فَتجربةُ البحر الأُولى، في نظَرِ الطفل الذي يسمع المُسافِر، ذاتُ طبيعة «قصصيّة». والبحرُ يُعطي قِصصاً قبل أن يُعطي أحلاماً. أمّا تقسيم

الأُسطورة والحكاية ـ شديد الأهمية من الناحية النفسيّة ـ فيتِمُّ بطريقة سيِّئة قياساً إلى علم أُسطورةِ البحر. لا ريبَ في أنَّ الحكايات تنتهي بأن تلتحق بالأحلامَ؛ والأحلام تنتهي بأن تتغذّى ـ تغذيةً جِدَّ هزيلةٍ ـ من الحكايات. غير أنَّ الحكايات لا تُشارِكُ حقّاً في قُدرة الأحلام الطبيعية على نسج الخُرافات؛ ومُشاركة حكايات البحر أقلّ من غيرها، لأنَّ الذي يسمعُ قِصصَ المُسافِر لا يتحقَّق منها بوسائلِ علم النفس. فَالذي يأتي من بعيد، يكذِبُ كثيراً. وبطلُ البِحَار يعود دوماً من بعيد؛ يعود من عالَم ثانٍ؛ ولا يتحدَّث أبداً عن الشاطئ. البحرُ خُرافيٌّ لأنّ شفاهَ المُسافرِ السَّفرَ الأكثر بُعداً تُعبّر عنه. البحر ينسِجُ خُرافةَ القصيِّ. والحالُ أنَّ الحلُم الطبيعي ينسِج خُرافَة ما يُرى، ويُلمَس، ويؤكَل. ونحن نحذِف، عن طريق الخطأ، في دراسات عِلم النفس، هذهِ «التعبيريّة» الأوَّليّة التي تضُرُّ «الانطباعيّة» الجوهريّة للحلُم وللخيال الماديّ. القاصُ يتحدَّث عن البحر كثيراً لِكي يُحِسَّ بهِ السَّامعُ أكثر. منذئذٍ، يُعَدُّ اللاّشعور البحري لاشعوراً «محكيّاً». إنَّ لاشعوراً يتبعثرُ في قِصصِ المْغامرات، إنَّما هو اللاشعور الذي لا ينام. إذن يفقِد على الفَور قُواهُ الحلُميّة. وهو أقلُّ عُمقاً من هذا اللاشعور الذي يخطُر بمنامِه حولَ تجارب مُشترَكة، ويُكمِلُ، في أحلام الليل، أحلامَ يقظةِ النهار التي لا تنتهي. من النادر بالتالي أن يُلامِسَ علمُ أُسطورةِ البحرِ أصولَ نسج الخُرافات.

طبعاً، ليس علينا أن نُلِحَّ على تأثير علم الأسطورة «المُعلَّم»، الذي يُشكِّل عقَبَةً في الدراسة النفسيّة الدقيقة للأساطير. في علم الأُسطورة المعلَّم، نبدأ من العام بدَلاً من أن نبدأ من الخاصّ. فنعتقِد أنَّنا نُفهِمُ من دون أن نُكلِّف أنفسنا عناءَ أن نُشعِرَ. فكُلُّ ناحية من الكون تتلقّى إلهاً مُعيَّناً بتَسْمِيَةٍ خاصَّة. نبتون يأخذ البحر، وأبولون السماءَ والنور. لم يَعُدِ الأمرُ مُتصِلاً إذاً بِبَذلِ جُهدٍ للعثور على أشياء

وراء الأسماء، وكي نعيشَ، قبل القِصص والحِكايات، حلُمَ اليقظة البدائي، حلُمَ اليقظة الطبيعي، حلُمَ اليقظة المُتوحِّد، الحلُم الذي يستقبِل تجربةَ الحواسّ كلها، ويُسقِطُ استيهاماتنا كلَّها على الأشياءِ كافةً. على حلُم اليقظة هذا، مرَّةً أُخرى، أن يضعَ ماء الشُّرب، الماء اليومي، قبلَ امتدادِ البحار اللانهائيّ.

III

بطبيعة الحال، لم يفُتْ علماءَ الأسطورة المُعاصرين تفوُّقُ الماء الأرضي على الماء البحري. لن نُذكِّر، بهذا الصَّدَد، إلاّ بأعمال شارل بلواكس (Charles Ploix). فهيَ تهمُّنا خصوصاً أنَّ «النزعة الطبيعيّة» لِعلم الأسطورة عند بلواكس هي بدائياً طبيعية على نِطاق واسِع، ومَقيسَة على الظاهر الكونيَّ الأعمّ. سوف يكون المثالُ جيِّداً للبرهان على نظريَّتنا في الخيال المادّي الذي يتَّبع مساراً مُعاكِساً ويبغي أن يهيّئ مكاناً، إلى جانبِ المرئي، والبعيد، للملموسِ والشَّهَويّ.

المأساة الأسطورية الأساسية، في نظر شارل بلواكس ـ وهذا موضوع رتيب في النظريات الأسطورية كلِّها ـ هي، كما نعلم، مأساةُ النهار والليل. الأبطال جميعهم «شمسيُّون»، والآلهة جميعاً آلهةُ نُور. والأساطيرُ كافةً تحكي القِصَص نفسَها: انتصار النهار على الليل. والإحساس الذي يُفعِّل الأساطير هو الإحساس البدائي من بين كُلِّ الأحاسيس: الخوف من الظُلُمات، والقلَق الذي يأتي أخيراً لإنقاذ الفجر. والأساطير تروق الناسَ لأنَّها تنتهي نهاياتٍ حميدة؛ وهي تنتهي كذلكَ لأنَّها تنتهي كما ينتهي الليل: بِانتصار النهار، بانتصار البطل الخيِّر، البطل الشُّجاع، البطل الذي يهتُك الحُجُبَ ويُقطِّعها إرَباً، الذي يُذيب القلَق، ويُعيد الحياةَ للبشر التائهين في الظُّلمات

كما لو أنّهم في جحيم. في نظرية بلواكس الأسطورية، الآلهة كلُّهم، حتى أولئك الذين يعيشون تحت الأرض، سوف يتلقّون هالةً لأنّهم آلهة؛ وسوف يُشاركون، لو ليوم واحد، وساعةٍ واحدة، في النشاطِ النهاري الذي هو دوماً مأثرةٌ عظيمة.

بالتوافق مع هذه الأطروحة العامّة، سيتوجب على إلهِ الماءِ الحصول على حصّته من السماء. نظراً لأنّ زيُوس آخذ السماء الزرقاء، الصافية، الساكنة، سيأخذ بوسايدون(*) السماءَ الرمادّية، المُلبّدة، الغائمة[2]. وهكذا سيكون لِبوسايدون أيضاً دورٌ في الحكاية السماوية الدائمة. ستكونُ السحابةُ، والغيوم، والضباب إذاً «مفهوماتٍ بدائيّة» لعلم النفس الـ «نبْتونيّ». والحال أنّ الأشياء التي لا يني حلُم اليقظة المائي يتأمّلها، هي تحديداً التي تعصِر الماء «المُخبَّأ» في السماء. إنَّ تباشير المطر توقظ حلُمَ بقظةٍ خاصّا، حلُمَ بقظةٍ نباتيّة للغاية، تعيش حقّاً رغبة المرعى في المطر الخيّر. وإن الإنسان، في بعض الأوقات، إلاّ نباتٌ يشتهي ماءَ السماء.

يأتي شارل بلواكس بِحُجج عديدة كي يدعم أطروحتَه عن طابَع بوسايدون السماوي بصورةٍ بدائية. ينتج من هذا الطابَع البدائي أنَّ إسناد قُوى المُحيطاتِ إلى بوسايدون جاء مؤخّراً؛ ولا بُدَّ أنَّ شخصيّةً أخرى حلّتْ، بطريقةٍ مّا، محلّ إله السُّحُب، حتّى يعملَ بوسايدون إلهاً للبحار. يقول بلواكس: «من المُستبعَد إطلاقاً أن يكون إلهُ الماءِ العذْب، وإله الماء المالِح، هو الشخصية الواحدة نفسها». حتّى بوسايدون، قبل أن يذهب من السماء إلى البحر، سوف يذهب من السماء إلى الأرض. إذاً سوف يصيرُ، حالاً، إلهَ «الماء العذْب»، إلهَ

(*) بوساديون: في الميثولوجيا اليونانية هو إله البحار والمحيطات.

(2) Charles-Martin Ploix, *La Nature des dieux: Etudes de mythologie gréco - latine* [(Paris: E. Bouillon et E. Vieweg, 1888)], p. 444.

الماءِ الأرضي. ولِمدينة «تريزين» «سَتُقدِّم تباشيرُ ثِمار الأرض». ويتِمُّ تكريمُه باسم «بوسايدون فيتالميوس». إنَّه إذاً «إلهُ النبات». وكُلُّ ألوهيَّةٍ نباتيّة هيَ ألوهيّة الماء العذْب، ألوهيةٌ قريبةٌ من ألوهيّة المطر والسَّحاب.

في علوم الأسطورة البدائيّة، بوسايدون هو أيضاً الذي يُفجِّر الينابيع. وشارل بلواكس يُماثِلُ شوكةَ بوسايدون الثُلاثية «بالعصا السحريّة التي تُساعِد أيضاً في اكتشاف الينابيع». هذه العصا تعمل مع عُنفٍ ذكَرٍ. من أجل الدفاع عن ابنة «داناوس» ضدَّ هجوم «سَتير»، يُطلِق بوسايدون شوكتَه الثلاثيّة التي تغور في الصخرة: «وبينما كان يسحبُها، فجَّر ثلاثة خيوطٍ من الماء صارت ينبوعَ لِيْرن». إنَّ لِعصا كشَّافِ الينابيع، كما نرى، حِكايةً مُغرِقةً في القِدَم! كما تُشاطِرُ عِلْمَ نفس قديماً جدّاً، وبسيطاً للغاية! في القرن الثامن عشر، كانتِ العصا تُسمَّى «مِقرَعةُ يعقوب»؛ إذ إنَّ جاذبيَّتها مذكَّرة. حتّى في أيّامِنا، حيثُ تختلِط المواهب، من النادر أن نتحدَّث عن «كشَّافة ينابيع». وبالمُقابِل، لمّا كانت الينابيع تتفجَّر نتيجة عملٍ ذكوريٍّ يقوم به البطلُ، يجِب ألاّ نندهِش من أنَّ الينابيع، من بين كُلِّ الأشياء، ماءٌ مؤنَّث.

يختِمُ شارل بلواكس قائلاً: «إذاً بوسايدون هو الماءُ العذْب». إنَّه الماء العذْب بشكلٍ عام، لأنَّ لِلمياه المُبعثَرة في ألفِ ينبوعٍ في الأرياف كافّةً، «تعويذاتِها»[3]. وبوسايدون، في شموله الأوَّل، هو، منطقيّاً، الإله الذي يشمَل آلهةَ الينابيع والأنهار. حين رُبِطَ بالبحر، لم يُفعَل أكثر من إكمال هذا الشمول. لقد سبَق أن بيَّن روهد (Rohde) أنَّ بوسايدون عندما امتلَكَ البحر الواسِع، ولم يعُد مُرتبِطاً بنهرٍ

(3) المصدر نفسه، ص 450.

خاصّ، غدا مفهوماً مؤلَّهاً[4]. من جهةٍ أُخرى، تظلُّ ذكرى مُعيَّنة لِعلم الأسطورة البدائي هذا، مُرتبِطةً حتى بالمُحيط. يقول بلواكس: معنى أوقيانوس «يجب ألا يعني البحر، بل خزّان الماء العذْب الكبير (بوتاموس) الواقع في أقاصي العالَم»[5].

كيف نجِدُ قولاً أفضلَ من قَولِ إنَّ الحدْسَ الحالِم بالماء العذْب يستمِرُّ رغماً عن الظروف المُعاكِسَة؟ يُعطي ماءُ السماء، والمطرُ الخفيفُ، والينبوعُ الصديقُ الشافي، دروساً أكثر مُباشرَةً من مياه البحار كُلّها. إنَّها خطيئةٌ تلكَ التي مَلَّحتِ البحار. فالمِلْح يُعِيقُ حلُمَ يقظة، حلُمَ يقظةِ العذوبة، وهو واحدٌ من أكثر أحلام اليقظة ماديّةً وطبيعيةً. ولَسوف يحتفظُ حلُم اليقظة المادِّي دائماً بمزِيَّةٍ لِلماء العذْب، للماء الذي يُنعِش، للماء الذي يُطفئُ الظمأ.

IV

يُمكِننا أن نُلاحِق بطريقةٍ مادِّيةٍ تقريباً، بِصدَدِ العذوبة، كما بصدَدِ الطراوة، تكوينَ الاستعارة التي تجعلنا نعزو إلى الماءِ الخصائصَ المُلطَّفةَ كُلَّها. إذ سوف يغدو الماءُ العذْبُ في الحلْق، في بعض الحُدوس، عَذْباً بصورةٍ مادِّية. وسوف يُبيِّن لنا مثالٌ مُستقى من كيمياء بويرهاآف (Boerhaave)، معنى تحويل العذوبة إلى جوهر.

في نظر بويرهاآف[6]، الماءُ عذْبٌ «جِدّاً». وفِعلاً، «هو من العذوبةِ حدَّ أنَّه، مع انخفاضِ حرارته إلى مستوى حرارةِ جِسْم إنسانٍ سليم، والتصاقِه لاحقاً بأعضاء جِسمنا، حيث الإحساس هو الأكثر

(4) Erwin Rohde, *Psyché*: [*Le Culte de l'âme chez les grecs et leur croyance à l'immortalité*], trad., p. 104.

(5) Ploix, Ibid., p. 447.

(6) Herman Boerhaave, [*Elements de chymie*], trad., 1752, vol 2, p. 586.

رهافةً (كَقَرَنيَّةِ العين، وغِشاء الأنف)، لا يُثير فيها أيَّ ألَم وحسْب، حتّى إنَّه لا يُولِّد فيها أيَّ إحساسٍ آخر غير التي تُثيرُها أمزِجتُنا . . . في حالِها الطبيعية». «فضلاً عن أنَّه، إذ يلتصِق التصاقاً خفيفاً بأعصابٍ وتَّرها الالتهاب، وشديدة الحساسيّة لأيِّ شيء، لا يُصيبُها بشيء. وإذ يُسكَب على أعضاءَ مُتقرِّحة، أو على اللحم الحيّ . . . لا يُولِّد أيَّ تهيُّج». «وتكميدات الماء الساخن، الموضوعَة على أعصابٍ مكشوفة، ونِصف تالِفة بِسببِ سرطان تقرُّحي، تُهدِّئ حِدَّة الألَم، ولا تُفاقِمُه أبداً». ونرى الاستعارة بالفعل: الماء يُخفِّفُ ألَماً، إذاً فهو عذْب. ويختِم بويرهاآف بالقول: «الماءُ، بالمُقارنة مع أمزجةِ جِسمنا الأُخرى، أعذَبُ من أيٍّ منها، حتّى من دون استثناء **زيتنا**، الذي، مع أنَّه شديد العذوبة، لا يسمح بالتأثير في أعصابنا بطريقةٍ استثنائيةٍ وغير مُريحة من خلالِ لزوجتِه وحدَها . . . وفي النهاية، لدينا بُرهانٌ على عذوبته الفائقة، هو أنَّ ضروبَ الأجسام الحمضيّة تفقد حموضتها الطبيعية، التي تجعلُها شديدة الضَّرر لِجسم الإنسان».

ليس ثَمَّ أيُّ مصدرٍ للعذوبة والحموضة في انطباعات النكهة، فهُما خصيصتا مادّةٍ يُمكِن أن تتصادَم. في هذا التَّصادُم، تنتصِر عُذوبة الماء، وهذهِ علامةُ طابَعه المادِّي[7].

يُمكِن أن نُبصِر الآن الطريق التي قُطِعَت منذ الإحساس الأوَّل حتّى الاستعارة. لا شكَّ في أنَّ انطباع العذوبة الذي يُمكِن أن يتلقّاه حُلقومٌ ظامئ، ولِسانٌ جافٌّ، انطباعٌ واضِحٌ جدّاً؛ لكِن ليس لِهذا الانطباع من شيءٍ مُشترَك مع الانطباعات البصريّة عن تليين الماء

(7) عذوبة الماء تُضمِّخ حتى النَّفس. إذ نقرأ في **هرمس المثلث العظمة**: «مزيد من الماء يجعل النفسَ عذْبةً، بشوشةً، اجتماعيّة ومُستعِدّة للانثناء»، في: *Hermès Trismégiste*, trad. par Louis Ménard, p. 202.

لِلموادّ وتذويبها. ومع ذلك، الخيال المادّي عمَلٌ يجب أن يحمِل للموادّ انطباعاتٍ بدائيّة. عليهِ إذاً أن يعزوَ إلى الماء مزايا الشَّراب، والشراب الأوَّل قبل كُلِّ شيء. يجِبُ إذاً أن يكون الماء، من وجهةِ نظر جديدة، حليباً، ويجب أن يكون الماء إذاً عذْباً كالحليب. فالماءُ العذْبُ سيكون في خيال البشر الماءَ المُفضَّلَ على الدوام.

الفصل الثامن

الماءُ العنيف

إنَّها نزعةٌ مشؤومة في عصرنا أن نتخيَّل

الطبيعةَ حلُمَ يقظة، فهذا كسلٌ، وهذا سأَم.

ميشليه، **الجبَل**[1].

المُحيطُ طرَفٌ من خوف

دو برطاس(*)

I

بِمُجرَّد أن نُعيدَ لِعلم النفس الحركي دوره الصحيح، ونبدأ بأن نُميِّز ـ مثلما حاولنا أن نفعل في تأمُّلاتنا لِتركيب الماء والتُّراب ـ الموادّ كُلّها بِحسب العمل البشري، الذي تُسبِّبُه أو تتطلَّبُه، لن نتأخَّر في إدراكِ أنَّ الواقع لا يُمكِن أن يتكوَّن، في نظرِ الإنسان، إلاّ عندما

(1) Jules Michelet, *La Montagne*, p. 362.

(*) غيوم دو برطاس (Guillaume du Bartas) (1544 ـ 1590): نبيل إقطاعي فرنسي وشاعر صار محبوباً وشعبياً لدى قراء القرن السابع عشر.

يكون النشاط البشري هجومياً بما يكفي، وهجومياً بذكاء. آنذاك، تستقبل أشياءُ العالَم كُلُّها «مُعامِلَ الشِّدَّة». لا تظهر لنا هذه الفوارق الدقيقة النَّشِطة، وقد عبَّرت عنها «القصديّة الظاهراتيّة» كِفايةً. إذ لا توضِّح أمثلةُ الظاهراتين، كما يجب، درجاتِ توتُّرِ القصديّة؛ وتبقى مُفرِطَة «الشكليّة»، مُفرطة العقلانية. آنذاكَ تنقُص مبادئُ تقويم مُكثَّفةٌ ومادَيةٌ مذهبَ الإسقاطِ الذي يوضِّع أشكالاً، لا قُوىً. لا بُد، إذاً، في وقتٍ واحد، من قصدٍ صُوريٍّ، وقصدٍ حركيٍّ، وقصْدٍ ماديّ من أجل فهم الموضوع بِقُوَّته، ومُقاومتِه، ومادَّته، أيّ بصورةٍ شاملة. فالعالَم هو أيضاً مرآةُ عصرنا وارتدادُ قُوانا. لئن كان العالَمْ هو إرادتي، فهو أيضاً خَصمي. وكُلَّما عظُمت الإرادة، عظُمَ الخصْم. لِذا يجبُ، لِفهم فلسفة شوبنهاور فهماً جيّداً، المحافظة على الطابَع الأصلي للإرادة. ليس العالَمْ هو البادئ في معركةِ الإنسانِ والعالَم. سوف ننتهي في درس شوبنهاور، سوف نزيد حقّاً التمثيل الحاذِق على الإرادة الواضحة «للعالَم بوصفه إرادةً وتمثيلاً»، بتوضيح عِبارة: «العالَم تحريضي أنا. أفهمُ العالَم لأنني أُباغِتُه» بِقُوايَ القاطِعة، بِقُوايَ المُوجَّهة، في التدرُّج الصحيح لِكَرَّاتِ هُجوميَ، بوصفها تحقُّقاً لِغضبي المُبتهِج، لِغضبي الظافِر دوماً، الفاتِح دوماً. فَالكائنُ، من حيث كونُه منبَعَ طاقةٍ، هو غضَبٌ «قَبليّ».

من وجهة النظر التطرُّفيَّة هذهِ، تكونُ العناصرُ الماديّة الأربعة أربعةَ نماذج مُختلفة من التحريض، أربعة نماذج من الغضب. والعكس بالعكس، إذا غدا عِلم النفس بالضبط مشغولاً بالخصائص الهجوميّة لأفعالنا، فقد يجِد، في دراسات الخيال الماديّ جذراً رُباعيّاً للغضب. وقد يرى فيها ضروبَ سلوكٍ موضوعية على أنّها تفجُّراتٍ ذاتيّةٍ في الظاهر. وقد يكسب فيها عناصِرَ كي يُرمِّز أحوالَ غضبٍ مكتومةً أو عنيفة، مُتصلِّبةً ومُنتقِمة. فكيف يُرتجى بلوغُ روحِ

الدِّقّة في البحث النفسي بمعزِلٍ عن غِنى الرمز الكافي، من دون غابةِ رموز؟ كيف نُفهِمُ أشكالَ هذه العودة كُلِّها، أشكال هذا الاستئناف لِحلُم يقظةٍ لم تكُن قوَّتُه كافيةً أبداً، سائمةً أبداً، إذا لم نُعِزْ أيَّ انتباهٍ لِفُرَص انتصاره الموضوعية شديدة التنوُّع؟

لئن كان «التحريضُ» مفهوماً لا بُدَّ منه لِفهْم الدور الفاعل لِمعرفتنا للعالَم، فذلكَ لأننا لا نُمارس عِلم النفس في رِفقةِ الإخفاق. والعالَم لا يُعرف فوراً ضِمنَ معرفةٍ ساكنة، سلبيّة، مُطمئنّة. فأحلام اليقظة البنّاءة كافّةً ـ ولا شيء أكثر بناءً في الجوهر من حلُم يقظة القوَّة ـ تنتعِش في رجاء مِحنةٍ مُجاوَزة، في رؤية خصم مهزوم. ولن نجِد المعنى الحيويّ، والنزِق، والواقعي للمفهومات الموضوعيّة إلاّ إذا دوَّنّا تاريخاً نفسياً لانتصارٍ مزهوٍّ على عُنصرٍ خصمٍ.

الزهوُّ هو الذي يمنح الوجودَ وحدتَه الحركيّة، وهو الذي يخلُق اللِّيفة العصبيّة ويُطيلُها. والزهوُّ يمنح الانطلاقَ الحيويَّ مسافاتِه المُستقيمة، أي نجاحَه المُطلَق. وشعور النصر الأكيد يمنح الارتكاسَ سهمَه، والفرح الجليل، الفرح الذَّكَر لِيخرُم الواقع. فالارتكاس الظافِر الحيُّ يُجاوِز بانتظام مَداه السابق. يذهبُ أبعدَ. وإنْ لم يمضِ أبعدَ من سابقِه، صار آليّاً، صار مُحَيْوناً. فارتكاساتُ الدفاع التي تحمل حقّاً العلامة الإنسانية، الارتكاسات التي يُحضِّرها الإنسان، ويصقُلها، ويستنفِرها هي أفعالٌ تُدافِع من وضْع الهجوم. أفعالٌ تُفعِّلُها، على الدوام، إرادةُ الهجوم. إنَّها جوابٌ على إهانةٍ، وليست جواباً على إحساس. وعلينا ألاّ نُخطئ في أمرها: ليس الخصْمُ بالضرورة الذي يشتِمُ إنساناً؛ فالأشياء تُسائلنا مُسبَّقاً. الإنسانُ، بصريحِ العبارة، يُعامِل الواقِع بِفظاظة في أثناء تجربته الجَسُورة.

إذا ما أردنا أن نتبنّى، بِطيبِ خاطِر، هذا التعريف اللاوراثي لارتكاس الإنسان الذي يُفعِّله التحريضُ بِقُوَّة، وحاجةُ الهجوم إلى

على قُوَّةٍ، وعلى امتلاكِ المدى. المعطف الذي خفقَه الإعصار هو هكذا نوعٌ من علَم مُلازِم، علَم لا يُمكن أن يأخذه بطلُ الريح.

لا شكَّ في أنَّ السَّير عكس الريح، السَّير في الجبل أفضلُ تمرين يُساعِد على قهْر «عُقدةِ الدُّونيّة». بالنبادُل، هذا التمرين الذي لا يرغب في غايةٍ، هذا «السَّيرُ الخالِص كَشِعرٍ خالِص»، يمنحُ انطباعاتٍ ثابتةً ومُباشرة بإرادة القوَّة. إنّها إرادة القوَّة في الحال الاستدلاليّة. شديدو الخجل، مشّاؤون كبار. يعودون بالانتصارات الرمزية في كُلِّ خُطوة؛ «يُعوِّضون» خجلَهم في كُلِّ وَقْع عصا. يبحثون، بعيداً عن المدُن، بعيداً عن النساء، عن عُزلةِ القِمم: «أهرُب يا صديقي، أهرُب في وحدتِك»[4] (Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit). أهرُب من الصراع ضِدَّ البشر للعثور على الصراع الخالِص، الصراع ضدَّ العناصر. هنا تعلَّم الصراع بِالصراع ضِدَّ الريح. ويختتم زرادشت المقطع بهذه الكلِمات: «أهرُب إلى الأعلى حيث تعصِف ريحٌ قارِسةٌ عاتِيَة».

III

تعالوا نرى الآن الوجه الثاني من اللوحة المُزدوجة. فالانتصار، في الماء، أندَر، وأخطر، وخليقٌ بالتقدير أكثر من الانتصار في عِراكِ الريح. السبَّاحُ يغزو عُنصراً أغربَ عن طبيعته. السبَّاحُ الفتى بطلٌ باكوريّ. وأيُّ سبَّاحٍ حقيقيّ لم يكُن أوَّلاً سبَّاحاً غُرّاً؟ إنَّ تمرينات السباحة الأُولى فُرصَةُ خَوفٍ مُجاوَز. وليس للمشي من عتبةٍ بُطوليّة. وترتبط بهذا الخوف من العُنصُر الجديد، من جهةٍ أُخرى، بعضُ خشيةٍ من مُعلِّم السباحة، الذي غالباً ما يرمي تلميذَه في ماءٍ عميق.

---

(4) Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Albert, p. 72.

إذاً لن نندهِش إن تمظهرتْ عُقدةٌ أُوديبيّة خفيفة حيث يأخذ مُعلِّمُ السباحة دَورَ الأب. يقول لنا كاتبو السِّيرة إنَّ إدغار بُو الذي كان يجِب أن يصير لاحقاً سبَّاحاً جَسُوراً، كان يخاف الماءَ وهو في السادسة من عمُره. فلِكُلِّ خشيةٍ مُجاوَزة كِبرياءُ تُطابِقها. تستشهد السيِّدة بونابرت بِرسالةِ لإدغار بُو حيث يعرِض الشاعر كبرياءه بصفته سبَّاحاً: «لا أعتقِد أنني أُحقِّق شيئاً استثنائيّاً إن حاولتُ أن أقطع الـ (Pas de - Calais) بين (Douvre) و(Calais). وتحكي أيضاً مَشاهِد حيث يأخذ إدغار بُو، الذي يعيش من جديد ذكرياتٍ قديمة، دور مُعلِّم السباحة النشيط، دور الأب السبَّاح، رامياً ابن هيلانة، ابن المحبوبة، في البحر. فتى آخر عُلِّم بالطريقة نفسِها؛ وكادتِ اللُّعبة تكون خطيرةً، وكان على إدغار بُو أن يرتمي في الماء ويُنقِذ تلميذَه. وتختتِمُ السيّدة بونابرت بالقول: «إلى هذه الذكرياتُ، الفاعلِة بطريقتها الخاصَّة، كانت تنضمُّ الرغبة الأُوديبيّة العميقة، المُنبثِقة من عُمق اللاشعور، في الحلول محلَّ الأب»[5]. لا شكَّ في أنَّ لِلعُقدة الأوديبيّة، عند بُو، منابع أُخرى أكثر أهميّة، لكِنَّ من المُهِمّ، في اعتقادنا، الإلحاح على أنَّ اللاشعور يُكثِر صُوَر الأب، وعلى أنَّ أشكال التعلُّم كُلّها تُثير مُشكلاتٍ أُوديبيّة.

ومع هذا، تظلُّ نفسيّة إدغار بُو المائية شديدة الخصوصيّة. فالمُكوِّن الفاعل الذي أمسكنا بِهِ توّاً، أي مُعلِّم السباحة، لا يصِل إلى درجة السيطرة على المُكوّن السوداوي الذي يبقى الطابَع المُهيمِن لِحُدوس الماء في شِعريّة بُو. سوف نتوجَّه إذاً إلى شاعرٍ آخر لكي نوضِّح التجربة الذكوريّة للسباحة. إنَّه الشاعر سوينبورن (Swinburne) الذي يسمح لنا بتحديد بطلِ المياه العنيفة.

---

(5) Marie Bonaparte, *Edgar Poe: Etude Psychanalitique* [(Paris: Denöel et Steel, 1933)], t. 1, p. 341

لعلّنا نستطيع أن نكتُبَ صفحاتٍ عديدة عن أفكار سوينبورن وصُوَره المُتَّصِلة بِشِعر المياه العام. فقد عاش سوينبورن ساعاتِ طفولته في جوارِ المياه، في جزيرة وايت (Wight). وكانت مِلكيّة أُخرى لجَدَّيْه، على مسافة عشرين كيلومتراً من نيوكاستِل، تبسُط حدائقها الضخمة في بلادِ بُحيراتٍ وأنهار. كانت مياهُ نهر بليث تُحدِّد المِلكية[6]: كم نكون ملاّكين مُرتاحين حين تكون لِملكيَّتنا هكذا «حدودٌ طبيعية»! سوينبورن الطفل عرف إذاً أمتعَ أشكال التملُّك: امتلاكُ نهرِه الخاصّ. حينذاكَ تنتمي صُوَر الماء إلينا حقّاً؛ إنَّها مِلكُنا؛ ونحنُ هيَ. وقد أدركَ سوينبورن أنَّه إنَّما كان ينتمي إلى الماء، إلى البحر. في اعترافه بجميل البحر، يكتُبُ:

«قلبي مُتعلّق بالبحر الذي غذّاني، إلى المانش الأخضر المُزبِد بأمتن من تعلُّقي بأيِّ شيءٍ في العالَم، فهو يكشِف لي صدراً كريماً، ويُدندِن لي أكثر أناشيد الحُب أُبَّهةً، ومن أجلي يأمر الشمسَ أن تنشُر أَلَقَ نورها بِمزيدٍ من السَّخاء، وبِعُنفٍ يُدوِّي البوقَ بألحانٍ أجِدها بالغة العذوبة».

اعترَف بول دو رول بالأهميّة الحيوية لِقصائدَ كهذه. لذا يكتب: «ليس من خلال الاستعارة فقط يُعلِن الشاعر أنَّه ابن البحر، والهواء، ويُبارِك هذه الانطباعات عن الطبيعة التي تُكوِّن وحدةَ الوجود، وتربِط الطِفل بالمُراهِق، والمُراهِق بالرجُل»[7]. ويستشهِد بول دو رول في الحاشية بِهذه الأبيات من **حديقة سيمودوس** (*Garden of Cymodoce*): «لا شيء ممّا وُلِد على الأرض أغلى عليَّ من البحر، والريح الجَزلة، والسماء والهواء الحيّ. يا بحر، أنت أعزُّ عندي حتى من

(6) Georges Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne* (*1837 - 1867*), t. I, p. 43.

(7) Paul de Reul, *L'Oeuvre de Swinburne*, p. 93.

ملذّات الحُبّ، أنتَ أمٌّ في نظري».

كيف نأتي بقول أفضل من قَولِ إنَّ الأجسامَ المحسوسة، والأشياء، والأشكال، وكُلَّ فتَّانٍ مُبرقَش في الطبيعة، تتبعثَر وتمَّحي عندما يُدوِّي «نداء العُنصُر»؟ ونداء الماء، يتطلَّب بمعنىً ما هِبَةً شاملة، هِبةً حميمة. الماء يُريدُ قاطِناً. نداؤه كَنداءِ وطنٍ. يكتبُ سوينبورن، في رسالةٍ إلى وَ. م. روزيتّي، استشهد بها لافوركاد[8]: «لم أستطِع أبداً أن أكونَ على الماء من دون أُمنيةِ أن أكون في الماء». رؤية الماء تعني إرادة الكون «فيه». يُعبِّر لنا سوينبورن أيضاً، وهو في الثانية والخمسين من عمُره، عن حُميَّاه: «عَدوتُ مثل طِفلٍ، خلعتُ ثيابي، وارتميتُ في الماء. لن يدوم هذا أكثر من دقائق، لكنني كنتُ في السماء!».

هيّا بنا إذاً، من دون أن نتأخَّر أكثر، إلى الجمالية الحركيّة للسباحة؛ وَلْنسمعْ، مع سوينبورن، دعوة الماء النشِطة.

ها هو الوثوب، الارتماءُ، الوثبةُ الأولى، الارتماءةُ الأولى في **المُحيط**: «أمّا البحر، فلا بُدَّ أنَّ مِلْحَه كان في دمِي قبل أن أُولَد. لا أستطيع أن أتذكَّر سعادةً أقدمَ من سعادتي حين كان يُمسِكني والِدي بطرف ذراعَيه، ويُلوِّحني بين يدَيه، ثُمَّ يقذِفني في الهواء كما يُقذَف حَجَرُ مِقلاع، فأصرُخ وأضحكُ سعيداً، رأسي أوَّلاً في الأمواج المُتقدِّمة ـ إنَّها مِتعةٌ لا يُمكِن أن نستشعِرها إلاّ من خلال شخصيّة صغيرةٍ للغاية»[9]. ها هُنا مشهدُ تدريبٍ لم يُحلَّل إطلاقاً بطريقةٍ صحيحة؛ إذ بترنا منه، على ذِمَّة سوينبورن أسبابَ العذاب والقسوة كُلَّها، ومنحناهُ مزيّة البهجة الأُولى. لقد صدَّقنا بغير دليلٍ سوينبورن إذ يكتُب، في سِنِّ الثامنة والثلاثين، إلى صديقٍ: «أتذكَّر أنني خِفتُ من

(8) Lafourcade, Ibid., t. I, p. 49.

(9) المصدر نفسه.

أشياء أُخرى، لكِن ليس من البحر على الإطلاق». يُفضي توكيدٌ كَهذا إلى نسيان «المأساة الأُولى»، المأساة المرتبِطة دوماً «بفِعلٍ أوَّل». هذا يعني أنه يقبلُ، باعتباره جُزءاً من سعادةٍ ماديّة، مهرجانَ التدريب الذي «يحضن»، حتى في الذكرى، الرُّعبَ الحميم من المُتدرِّب.

والحقُّ أن الوثوب في البحر يبعثُ، أكثر من أيِّ فِعلٍ فيزيائيٍّ آخر، أصداءَ تدرُّبٍ خطير، تَدرُّبٍ قاسٍ. إنَّه الصورة اليتيمةُ الصحيحة، المعقولة، الصورة اليتيمة التي يُمكن أن نعيشها، عن «الوثوب في المجهول». ليس ثمَّة من وثبات «واقعية» أُخرى تكون «وثباتٍ في المجهول». فالوثوب في المجهول وثوبٌ في الماء. إنّه الوثوب الأوَّل للسبّاح المُبتدئ. وحين يجد تعبيرٌ مُجرَّدٌ كتعبير «الوثوب في المجهول»، دليله الأوحد في تجربة واقعيَة، فهذا دليلٌ واضِحٌ على الأهميّة النفسية لهذهِ الصورة. النقد الأدبي، كما نعتقِد، لا يُعير اهتماماً كافياً للعناصِر الواقعيّة لِلصُوَر. ويبدو لنا، بِصَدد هذا المثال، أنَّه يجعلنا نُدرك الحمولة النفسية التي يستطيع تعبيرٌ بالٍ بشكلٍ ملموسٍ مثل تعبير «الوثوب في المجهول» أن يتلقّاها حينما يُعيده الخيال المادِّي إلى عُنصرِه. على هذا الصعيد، سوف يكونُ لإنسانيةٍ تهبِط في المِظلّات، عمّا قريب، تجربةٌ جديدة. لئن اشتغل الخيال المادِّي هذه التجربة، فسوف يفتحُ مجالاً جديداً من الاستعارات.

إذن تعالوا نُحِلَّ محلَّ التدريبِ هذه الخصائصَ الأُولى حقّاً، المأساوية حقّاً. عندما نترك الذراعَين الأبويَّين لكي نُقذَفَ «مثل حَجرِ مِقلاع»، في العُنصر المجهول، فلا يُمكِن أن يتكوَّن فينا، أوّلاً، سوى انطباعٍ مُرٍّ بالقسوة. نشعر أننا «شخصية صغيرة جِدّاً جِدّاً» وذاكَ الذي يضحَكُ، ضحكةً ساخِرة، ضِحكةً جارحة، ضِحكةَ مُدرِّبٍ، إنَّما هو الأبُ. إذا ما ضحِك الطفل، فضحكتُه مُغتَصَبة، مُكرَهة،

نَزِقة، مُذهِلةُ التعقيد. بعد الامتحان، الذي قد يكون في غاية الاقتضاب، تتَّخِذ الضِحكة الطفوليّة صفاءها، بينما تُخفي شجاعةٌ مُتكرِّرة التمرُّد الأوَّل؛ وسوف يترك الانتصارُ السَّهل، وفرح التدرُّب، وزهُوُّ الطفل بأنَّه أصبح، مثل الأبِ، كائنَ ماءٍ، «حجر المِقلاع» من غير ضغينة. وسوف تمحو مسرَّاتُ السِّباحة أثر الإذل الأوَّل. لقد أحسنَ أوجينيو دورس رؤية الخصائص مُتعدّدة الوظائف لـ «ضحِك الماء». على حين أنَّ الدليل الذي أشار إلى منزِل «هلبرون»، والِد «سالسبورغ»، يولِّد الإعجاب بِحمَّام «بيرسيه»، و«آندروميد»، إذ إنَّ آلية مخفيّة تُشغِّل «مئة نافورةِ ماء» تُبلِّل الزائر من الرأس حتى القدَمين. فيُحِسُّ أوجينيو دورس تماماً بأنَّ «ضِحْكات مؤلِّف الدُّعابة، وبِضحكات الضحيّة نفسِها» ليس لها النغمة ذاتُها. يقول أوجينيو دورس: «الحمّام هو بُغتةٌ نوعٌ من رياضةِ إهانةِ الإنسان لِنفسِه»[10].

سوينبورن، هو الآخر، خدعتْه انطباعاتٌ مُتراكمة خلال الحياة عن الانطباع البدائي الذي كتبَه في «ليسبي براندون»: «الأولى أنَّ الرغبةَ لا الشجاعةَ كانت تشدُّه وتربطه بتجربة الماء القاسيَة». فهو لا يرى تركيب الرغبة والشجاعة الصحيح. لا يرى إلاّ السبّاح يرضخ للرغبة في الشجاعة، مُتذكِّراً شجاعته الأولى بينما كانت الرَّغبة غائبةً. في تجربةِ قُدرةٍ كتجربة السباحة، ليس ثمَّة تخيير للمُضِيّ من الرغبة إلى الشجاعة، بل هُناكَ فِعلٌ شديدٌ لِلُزوم ما. لقد انزلَق سوينبورن، مثل كثيرٍ من عُلماء نفسِ عصرٍ ما قبلَ التحليل النفسي، في تحليلٍ تبسيطي يتعاطى مع اللذّة والألَم تعاطِيه مع ماهيّاتٍ معزولة، قابلةٍ للانفصال، مُتضادَّة. السباحةُ مُتضادّة. السباحة الأُولى مُبكيةٌ ـ مُضحِكة.

---

(10) Eugenio d'Ors, *La Vie de Goya*, [version française de Marcel Carayon (Paris: Gallimard, [s. d.])], p. 153.

لقد استحسن جورج لافوركاد تماماً الفرح المُخدِّر للعُنف. إذ يُخصِّص، في مجموع دراسته الرائعة، مكاناً لموضوعات تحليليّة نفسيّةٍ عديدة. سنُحاول، ونحن نتتبَّع أُطروحة لافوركاد، أن نُصنِّف الخصائص الحركيّة للتجربة البحريّة. وسنرى كيف تُرمِّز عناصر الحياة الموضوعيّة مع عناصر الحياة الخاصّة. ففي العمل العضلي للسباحة يتدخَّل تضادٌ متميِّز سيسمح لنا بتعرُّف عُقدةٍ خاصَّة. نقترِح تسمية هذه العُقدة، التي تُلخِّص كثيراً من خصائص شِعريّة سوينبورن، بـ «عُقدة سوينبورن».

العُقدة هي دوما نقطة اتّصال ثنائية مُتضادّة. فحَوْل العُقدة، يستعدّ الفرح والألم دوما لتبادُل اضطرامهما. يُمكن أن نرى إذاً، في تجربة السباحة، الثنائيات المُتضادَّة تتراكم. فالماء البارد، مثلاً، عندما ننتصِر بشجاعة، يُعطي إحساسا بِدورةٍ دمويّة حارّة. ينتج منه انطباعٌ بطراوةٍ خاصّة، طراوة مُنشِّطة: يقول سوينبورن: «طَعْمُ البحر، قُبلةُ المياه (هِي) مُرَةٌ وطريَّة». لكِنَّ المتضادَّات الفاعلة في إرادة القُوَّة هي التي تقود كُلَّ شيء. فكما يقول لافوركاد: «البحرْ عدوٌّ يبحث عن الانتصار، ويجب أن ينتصِر؛ لأمواجه ضرباتٌ يجب مُجابهتُها؛ حيث يتشكّل انطباعٌ لدى السبَّاحُ بأنَّ جسده كلَّه يصطدِم بأعضاء الخصْم»[11]. فلْنُفكِّر بالطابع الخاصّ جدّاً لهذا التشخيص الدقيق مع ذلك! إنَّنا نرى الصراع قبل أن نرى المُتصارِعين. وبعبارةٍ أدقّ، ليس البحر جسَداً نراه، حتّى إنَّه ليس جسَداً نضمّه. إنَّه وسَطٌ حركيٌّ يستجيبُ لِحركيّةِ هجماتنا. طبعاً قد تنبثق صورة بصريّة من الخيال، وقد تمنح «أعضاء الخصْم شكلاً»، ويفضّل الإقرارُ كُليّاً بأنَّ هذه الصُوَر البصرية تأتي في المحلّ الثاني، في مرتبةٍ تابعة، من خلال

(11) Lafourcade, Ibid., t. 1, p. 50.

ضرورة التعبير للقارئ عن صورةٍ حركيّةٍ في الجوهر، أُولى ومُباشرة، تتعلّق إذاً بالخيال الحركيّ، بخيالِ حركةٍ شُجاعة. هذه الصورة الحركيّة الأساسية هي إذاً ضربٌ من الصراع في ذاته. والسبَّاحُ، أكثر من أيِّ كان، يُمكِن أن يقول: العالَم هو إرادتي، العالَم هو تحريضي، أنا الذي أُهيِّج البحر.

لكي نتذوَّق طعمَ ملذّات هذا الصِراع في ذاته، وحمِيَّتِها، ورجولتها، فليس علينا أن نمضي بِسُرعةٍ باتّجاه خاتمتها؛ علينا ألاّ نمضي بسرعة نحو نهاية التمرين؛ لحظةَ استمتاع السبّاح بِنجاحه، حين يجِد السلام في التعبِ السليم. فلْنأخُذ، من أجل تمييز الخيال الحركيّ، هُنا كما في كُلِّ موضِع، الحدَث في إرهاصاتِه؛ وإذا أردنا بناء صورة «السِباحة الخالِصة» باعتباره نَموذجاً خاصّاً لـِ «الشِّعر الخالِص»، فَلْنُحلِّل نفسيّاً حتى كبرياء السبَّاح الذي يحلُ بانتصاره القادِم. سوف نأخذ في حُسباننا أنَّ فِكرته تحريضٌ مُصوَّر. إذ يقول سلَفاً للبحر في حلُم يقظتِه: «سأسبحُ ضِدَّك مرّةً أُخرى، سأُكافِح، مزهُوّاً بِقُوايَ الجديدة، واعياً كُليّاً بِقُوايَ الوفيرة ضِدَّ أمواجِكَ التي لا تُحصى». هذا الاستغلال الذي تحِلُّ به الإرادة، هو التجربة التي تغنَّى بها شُعراءُ المياه العنيفة. وهي تتكوَّن من تباشيرُ أكثر ممّا تتكوَّن من ذكريات. إنَّما الماء العنيف شكلٌ أوَّليٌّ للشجاعة.

يمضي لافوركاد مُتعجِّلاً قليلاً إلى عُقد التحليل النفسي التقليدي. لا شكَّ في أنَّ التحليل النفسي يستعيد هذه العُقَد: فالعُقَد المُخصَّصة كلُّها، بالفِعل، نتاجاتُ عُقَدٍ بدائية. لكِنَّ العُقَد البدائية لا تصير مُخدِّرةً إلاّ إذا تخصَّصت في تجربة شموليّة، إلا إذا اجتمعت بِملامِحَ جذّابةٍ، وعبَّرت عن نفسها في جمالٍ موضوعيّ. وإذا كانت عُقدةُ سوينبورن تُطوِّر عُقدةً أوديبيّة، فيجِب أن يكون إطار العُقدة مِقياس الشخصيّة. لذا فَالسباحةُ في المياه الطبيعيّة، وسَط البُحيرة،

وسَط النَّهر، هي وحدَها التي تستطيع أن تُنعِش قوىً عُقَديّة. والمسبح باسمِه، الذي تمَّ اختيارُه بِغباءٍ، لن يُعطي للتمرين إطارَه الحقيقي. سوف ينقصُه المثل الأعلى لِلعُزلة التي لا بُدَّ منها لِعِلم نفسِ التحدِّي الكوني. فَلِكي يُحسِن المرء «إسقاط» الإرادة، يجبُ أن يكون وحيداً. وقصائد السباحة الطوعيّة هي قصائد العُزلة. ولَسوف يفتقِر المسبح دوماً إلى العُنصر النفسي الأساسي الذي يجعلُ السباحة صِحيّةً من الناحية الأخلاقيّة.

لئن وفُرتِ الإرادةُ الموضوعَ المُهيمِن في شِعر السباحة، فإنَّ الحساسيّة تحتفظ على نحوٍ طبيعي بِدَورٍ مَّا. فَبفضل الحساسية ينخرِط التضادّ الخاصّ بِالصراع ضِدَّ الماء مع أشكال عُنفِه واندحارِه، في تضادّ العناء والفرح التقليديّ. وسنرى، من جهةٍ أُخرى، أنّ هذا التّضادّ ليس مُتوازِنا. فالتَّعبُ قدَر السبّاح: على الساديّة، آجلاً أم عاجِلاً، أن تُخلي مكانَها للمازوخية.

في تبجيل المياه العنيفة، عند سوينبورن، تختلِط الساديّة والمازوخيّة في البداية، كما يُناسِب طبيعة عُقَديّة. يقول سوينبورن للموجة: «سوف تحتفِلُ شفتايَ بِزَبدِ شفتَيكِ ... قُبلاتكِ العذبةِ الحامِزة قويّة كالنبيذ، ومُعانقاتُكِ الواسعة حادّةٌ حِدَّة الألَم». إلاّ أنَّ لحظةً تأتي يكون فيها الخصْمُ هو الأقوى، حيث تحِلُّ المازوخيّة، آنذاكَ «كلُّ موجةٍ تؤلِم، كلُّ موجةٍ تجلُد كأنَّها قِطعةٌ صغيرةٍ من جِلْد». وبالنتيجة «وسَمَه جَلْدُ اهتياجِ البحرِ من الكَتِفَين إلى الرُّكبتَين، وأرسله على الشاطئ بعد أن جعلَه سَوْطُ البحر مُحمرّاً بأكمِلِه». (لسيبيا براندون). وأمام استعاراتٍ مُكرَّرة غالباً كهذِهِ، يستحضِر لافوركاد بالضبط الألَم المُتضادّ لِجَلْدِ المازوخية المُتميِّز للغاية.

إنْ تذكَّرنا الآن أنَّ هذا الجَلْد الذي يظهر في سباحةٍ محكيّة، أي كاستعارةِ استعارةٍ، سوف نُدرِك ما تكون مازوخيّة أدبيّة، مازوخيّة

افتراضيّة. فالجلْد، في الواقع النفسي للمازوخيّة، شرطٌ مُحتمَل للمتعة؛ وفي «الواقع الأدبي»، لا يعود الجلْد إلى الظهور إلا باعتبارها نتيجة، ومُتابعةً لِهناءٍ مُفرِط. فَالبحرُ يجلِد الإنسان الذي هزَمَه، الذي يرميه على الشاطئ. ومع ذلك، ينبغي ألا يخدَعنا هذا العكَسُ. لأنَّ تضادَّ اللذة والعذاب يسِمُ القصائد مثلما يسِمُ الحياة. وحين تجِد قصيدةٌ نغمةً مأساويّة مُتضادَّة، نشعر أنَّها صدىً مُتعدِّدٌ للحظةٍ مُقوَّمة حيث ترابَطَ، في قلْب الشاعر، خيرُ كونٍ كاملٍ وشرُّه. ومرّةً أُخرى، يجعلُ الخيالُ حوادِثَ بائسةً في الحياة الفرديّة تَرتقِي إلى المستوى الكونيّ. إذ ينتعِش الخيالْ من خلال هذه الصُّوَر المُهيمِنة. ويتَّضِح جزءٌ كبير من شِعر سوينبورن مع هذه الصورة المُهيمِنة لِجَلْد البحر. إذاً نستند، في ما نعتقِد، على الاحتفاظ باسم سوينبورن لِتعيين عُقدةٍ خاصَّة. ونحن مُتأكِّدون من أنَّ السبّاحين جميعاً سوف يعترفون بِعُقدة سوينبورن. سوف يعترِف بها، على الأخصّ، السبَّاحون الذين يحكُون قِصّة سباحتهم، ويجعلون من سباحتهم قصيدةً، لأنَّها واحدة من العُقَد المُشعرِنة للسباحة. ستكون إذاً موضوعَ شرحٍ مُفيداً لِتمييز بعض الأحوال النفسيّة، وبعض القصائد.

كان يُمكِن أن يكون بايرون موضوعَ دراسةٍ مُشابهة. لأنَّ مؤلَّفاته تفيض بالصياغات التي تتعلَّق بِشِعريّة السباحة. فقد تزوَّد بكثيرٍ من تنوُّعات الموضوع الأساسي. وهكذا نقرأ في **الأَخَوان فوسكاري**: كم من مرَّةٍ شققتُ الأمواجَ بِذراعٍ متين، مُعترِضاً مُقاومتها بصدرٍ جريء. بِحركةٍ سريعة كنتُ أُلقي جُمَّتي الرَّطبة إلى الوراء، وأُفرِّق الزَّبَد بازدراء»[12]. إنَّ حركة إلقاء الجُمَّة الرطبة إلى الوراء هيَ وحدَها ذات

(12) استشهد به: Paul de Reul, *De Wordsworth à Keats*, p. 188.

دلالة. لأنّها لحظة حَلٍّ، علامةٌ على قبول المعركة. حركةُ الرأس هذهِ تسمُ إرادة أن يكون رأسَ حركةٍ مّا. السبَّاح يُواجِه حقّاً الأمواج، وحينئذٍ «الأمواج تتعرَّف سيِّدَها، كما يقول بايرون في تشيلد هارولد».

طبعاً، ثَمّة نماذج أُخرى للسباحة غير السباحة العنيفة الفاعلة التي درسناها تَوّاً في هذا المقطع. إذ يُمكن لِعلم نفس ماءٍ كامل أن يجِد في الأدب صفحاتٍ قد يكشِف فيها عن نفسِه اتّصالٌ حركيٌّ بين السبّاح والأمواج. جون شاربانتييه، على سبيل المثال، يقول قولاً رائعا عن كولريدج: «يستسلم لافتتانه الحالم؛ يتفتّح في البحر مثل قنديل البحر؛ حيث يسبح بخفّة ويبدو أنّه يقترن بإيقاع انتفاخ سقوطه، وأنّه يُداعب التيّارات بخيميّاته اللَّدِنة العائمة ...»[13]. يجعلُنا جون شاربانتييه، من خلال هذه الصورة المعيشة حركيّاً باستغراق، الصادقة مع قوى الخيال المادّي، نفهَم السباحة اللّدِنة، المِحجاميّة، على الحدّ الدقيق بين السالِب والموجِب، حدّ التموُّج والدافع الذي يلتحِق بحلُم اليقظة المُهدهَد؛ لأنّ كُلّ شيء يتقارَب في اللاشعور. وهذه الصورة حقيقة كولريديجية كُبرى. أوَلم يكتب كولريديج عام 1803 إلى ويدوود: «كياني مليء بالأمواج التي تندفِع ثُمَّ تتلاشى، هُنا وهُناك، كالأشياء التي ليس لها سيِّد مُشترَك ...»؟ هكذا سوف يكون منامُ رجُلٍ لا يعرف أن يُهيِّج العالَم؛ سوف تكون سباحةُ إنسانٍ لا يعرِف سبيلَ تهييجِ البحر.

إنّ دراسة أكثر تقدُّماً في هذا السبيل، قد تسمح لنا بأن نتتبَّع عبور نماذج من السباحة إلى استعارات مَسْبحيّة الشكل. حينذاكَ يُفضَّل تأسيس التاريخ الطبيعي للأسماك الخياليّة. هذه الأسماك

(13) John Charpentier, *Coleridge*, p. 135.

الخيالية قليلة في الأدب، لأنَّ خيالنا الحركي عن الماء فقيرٌ جدّاً. لقد حاول تييك، في قِصَّته **فيسرمَنخ** (*Wassermensch*)، أن يتتبَّع بصدق تحوُّلَ إنسانٍ منذورٍ للماء الأصلي. على عكس **مويجة جيرودو** (*L'Ondine de Giraudoux*)، التي تنقضُ الصِدق الأسطوري، ولا تستفيد من تجربةٍ حلُميّة عميقة، وهكذا نُدرِكُ أنَّ جيرودو يهربُ كأنَّما من لُعبةٍ سُرعانَ ما تُتعِبه من استعاراته عن الأسماك. لم يستطِع أن يعبُر من الاستعارة إلى التحوُّل. فَطلَبُه من حوريّة البحر أن تقوم بالانزياح الكبير ليس إلاّ مُزاحاً سكونيّاً، شكليّاً لا يتوافق مع خيال المادّة الحركي.

لمّا كان علم النفس العُقَدي غالباً ما تُحدِّده دراسة العُقَدِ المُوهَنَة، أو المُتحوِّلة، فَسندرُس الآن عُقَد سوينبورن المُوهَنَة. وبالفِعل، إنَّ لِتحدِّي البحر شُجعانَه المُزيَّفين. مثلاً «التحريض»، من المُنعطَف، أسهل، وبالتالي أكثر فصاحةً. آنذاكَ يُعيِّن «عُقدة سوينبورن كامنة» تتزيَّن بِمُكوِّناتٍ جمالية جِدِّ متنوِّعة. سنتفحَّص إذاً بعضاً من مظاهر حلُمِ اليقظة وأدب الماء هذهِ.

IV

هل ثمّة من موضوع أكثر ابتذالاً من موضوع غضَب المُحيط؟ بحرٌ هادئ يأخذه غضبٌ مُباغِت. فَيُرغي ويُزبِد. يتلقّى جُملة استعارات الهيَجان، جُملة الرموز الحيوانيّة للهيَجان، ولِلغضَب. يُهيِّج فروته الشبيهة بِفروة الأسَد. يُشبِه زَبدُه «لُعابَ اللوياثان»، «الماء مليء بالمخالِب». هكذا كتب فيكتور هوغو، في **عُمَّال البحر**، نفسانيّةَ العاصِفة[14]. في هذه الصفحات التي تحدَّثت كثيراً إلى الروح

(14) Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, livre III: *La Lutte*.

الشعبي، راكَم فيكتور هوغو الاستعارات الأكثر تنوُّعاً، وهو واثِقٌ بأنَّه سيكون مفهوماً. ذلك أن نفسانيّة الغضب، في الجوهر، من أكثر النفسانيّات غِنىً، وأكثرها رهافةً. فهيَ تمضي من الرِّياء والجُبن حتّى الكلبية والجريمة. وكَمُّ الأحداث النفسيّة الجاهزة للإسقاط في الغضب أكثر كثيراً منه في الحُبّ. واستعارات البحر السعيد والخيِّر ستكون إذاً أقلَّ كثيراً من استعارات البحر الرديء.

ولمّا كنّا نُريد في هذه الصفحات، بوجهٍ خاصّ، تمييزَ مبدأ الإسقاط الحركيّ، سنُحاوِل ألاّ ندرس إلا حالاً واحدة مُحدَّدة تماماً لإسقاط الغضب، وذلك بأن نعزِل، ضِمن حدود المُمكِن، تأثير الصُّوَر البصريّة، وبأن نتتبَّع بعض المواقف التي تُشارك في حميميّة الكون الحركيّة.

مثلاً، في مُناسَبات عِدّة، يُبيِّن لنا بلزاك في **الطفل اللعين** روحاً في تراسُلٍ كامل مع حياة البحر الحركيّة. حيث إنَّ الطفل اللعين «إيتيين»، منذورٌ تقريباً لِحنَق المُحيط. فَلحظة ولادتِه، «كانت تُزمجِر عاصِفةٌ مُرعِبة عبْر تلك المِدخنة التي كانت تُكرِّر أدنى عصْفةٍ بإعطائها معنىً حزيناً، وكان عَرضُ أُنبوبها يضعُها في اتِّصالٍ تامّ مع السماء إلى حدّ أنَّه كان لِجمرة البيت نوعٌ من التنفُّس، إذ كانت، على هوى الريح، تلمع وتنطفئ على التوالي»[15]. إنَّها صورةٌ غريبة حيث أنبوبُ مِدخنةٍ، مَثل حَلْقٍ خَشِنٍ وغير مُكتمِل، يُعقلِن - برعونةٍ مقصودةٍ من دون شكٍ - تنفُّسَ الإعصار الخانِق. من خلال هذه الوسيلة الخشِنة، حمل المُحيطُ صوتَه النبوتيّ إلى الحُجرة الأكثر إغلاقاً: وِلادةُ العاصِفة المُرعبة هذهِ تَسِم إلى الأبد حياةَ الطِفل اللعين بِعلامةٍ مشؤومة.

(15) Honoré de Balzac, *L'Enfant maudit* [(Paris: Librairie nouvelle, 1858)], p. 3.

من جهةٍ أُخرى، سيُقدِّم بلزاك، في مركز قصَّته، فِكرته الحميمة: ثمّة تراسُلٌ بالمعنى السوينبورني، في حياةِ عُنصُرٍ مُهتاج وحياةِ وعيٍ تَعِس. «لقد سبَق مرَّاتٍ عِدّة أن وجَد مُراسلاتٍ لُغزيّةً بينَ هذهِ الانفعالات وحركات المُحيط. وكان تأليهُ أفكار المادّة التي وهبَه إيَّاها عِلمُه الخفيّ، يجعلُ هذه الظاهرة أكثر فصاحةً في نظرِه كما في نظر أيِّ إنسانٍ آخر»[16]. فكيف نعترِف بِوضوحٍ أكثر أنَّ المادّة تمتلِك فِكرةً، حلُمَ يقظةٍ، وأنَّها لا تقتصِر على التفكير فينا؟ لا ننسى أيضاً أنَّ ما يملِك الطفلُ اللعينُ من «العِلم الخفيّ» ليسَ صُنْعَ مُعجزاتٍ ماهر، ولا علاقة له بالعِلم العِلمي لامرئٍ مثل فاوست. إنَّه، في آنٍ واحد، ما قبلَ عِلمٍ غامض، ومعرفة مُباشِرة لِحياة العناصِر الحميمة. لم يُكتَسَب في المِختبر، عبْر تحليل الموادّ، بل اكتُسِب من مواجهة الطبيعة، من مواجهة المُحيط، في أثناء تأمُّلٍ وحداني. ويُتابع بلزاك: «خلال السهرة الحاسمة حيث كان سيرى أُمَّه للمرّة الأخيرة، اهتاج المُحيطُ بِحركاتٍ بدَت له استثنائيّة». فهل يجب التشديدُ على أنَّ عاصِفةً «استثنائيّة» إنَّما هي عاصفةٌ رآها مُشاهِد في حالٍ نفسيّة «خارقة»؟ حقّاً، ثَمَّة آنذاك مُراسَلة استثنائية من الكونِ إلى الإنسان، اتِّصال داخلِيّ حميم، اتِّصال مادِّي. تترابط المُراسَلات في لحظاتٍ نادرة واحتفاليّة. إذ يُعطي التفكيرُ الحميم تأمُّلاً نستكشِف فيه حميميّة العالَم. إذ إنَّ للتفكير بِعينَين مُغمضتَين، ولِلتأمُّل بِعينَين مفتوحتَين على وِسعهما، الحياةَ المُباغتةَ ذاتَها. الروحُ تُعاني في الأشياء، حيث يتطابق مع شِدّة الروح بؤسُ مُحيطٍ: «كان حراك المياه الذي يظهر البحر هائجاً من الداخل؛ كان ينتفِخ بأمواجٍ ضخمة تزفُر بِضجيج حزين، شبيهٍ بِنُباح الكِلاب الواهنة. فوجِئ إيتّيين يقول لِنفسِه: «ماذا يُريد منّي؟ إنَّه يعملُ وينتحِبُ مثل مخلوقٍ حيّ! غالباً كانت تحكي

(16) المصدر نفسه، ص 60.

لي أُمّي أنَّ المُحيط كان فريسةَ نهاياتٍ مُرعِبة في أثناء الليل حيث وُلِدتُ. ما الذي سوف يحصُل لي؟ إنَّ اندفاعات وِلادة مأساويّة تتصاعد هكذا قويّةً حتّى تصير اندفاعاتِ مُحيط».

إذن يزداد التراسُل اشتداداً من صفحةٍ إلى صفحة. «من فَرط البحث عن ذاتٍ أُخرى لهُ استطاع أن يُسِرّ إليها أفكارَه، وأمكَن لِحياته أن تكون حياتَه هُوَ، ينتهي بالتعاطُف مع المُحيط. ويغدو البحرُ، في نظرِه، كائناً حيّاً، مُفكِّراً...»[17]. قد نُسيء فهم أهميّة هذه الصفحات إذا لم نرَ فيها سوى إحيائيّة مُبتذَلة، وحتّى مُجرَّد افتعال أدبي لإحياء الإطار مع الشخصيّة. وسيجد بلزاك فعلا فوارق نفسيّة دقيقةً ندر تدوينُها إلى حدِّ أنّ جدّتها ضمانُ المُلاحظة النفسيّة الواقعيّة. وسيكون علينا أن نحتفظ بها بوصفها مُلاحظات بنّاءةً للغاية، في نظر علم نفس الخيال الحركيّ.

تعالوا نرى، في الواقِع، ظهور إرادةِ القوّة. ليس ثمَّة، بين إيتيين والمُحيط، تعاطُفٌ غامِضٌ وحسْب، تعاطُفٌ رخو. ثمّة، بِخاصّة، تعاطُفٌ غاضِب، اتّصالٌ مُباشر، وقابل للارتداد، بين أشكال العُنف. حينذاكَ، يبدو أن العلامات الموضوعيّة للعاصفة لا تعودُ ضروريّة لكي يتنبّأ الطفلُ اللعين بالعاصفة. لا يكاد هذا التنبؤ يكون علاماتيّاً، بل هو نفسيٌّ تقريباً. إنَّه مُتَّصِلٌ بعلم نفس الغضب.

العلاماتُ، بين كائنَين يتغاضبان، هي لا أشياء ـ لا أشياء تخدَع. وهل هُناكَ حوارٌ حميمٌ أكثر من حِوار غضَبَين؟ الـ«أنا» والـ «أنتَ» الغاضِبان يُولَدان في اللحظةِ نفسِها، وفي مُناخ الهدوء المُسطَّح نفسِه. وهُما، في علاماتهما الأُولى، مُباشِران ومحجوبان. الـ

(17) المصدر نفسه، ص 65.

«أنا» والـ «أنتَ» الغاضِبان يُتابعان معاً حياتَهما الصَّمّاء، فهما مُخبوءان ومُتمظهِران؛ رِياؤهما منظومةٌ مُشترَكة، منظومة أدبٍ مُناسِب على وجه التقريب. وفي النهاية، الأنا والأنتَ الغاضِبانِ ينفجِرانِ معاً، مِثل نفير حربّي. ها هما في النغمةِ ذاتها. بين الطفل اللعين والمُحيط يرتسِم نفسُ الخطُّ البياني للغضَب، مستوى العُنفِ نفسِه، وتوافُق ضروبِ إرادة القوَّة نفسُه. كان إيتيين «يشعُر في نفسه عاصفةً حقيقيّة عندما كان (البحر) يحنَقُ؛ كان يتنفَّس بغضَبٍ في صفيره الحادّ، كان يعدو بالنِّصَال الهائلة التي تتحطّم إلى آلاف القِطَع السائلة على الصخور، كان يُحِسُّ أنَّه جريء ومُرعِبٌ كالبحر، ومثل البحر، كان يَثِب من خلال العَودات الثمينة؛ مُحتفِظاً بلحَظات صمتِه المُقطِّب، ومُقلِّلاً لحظاتِ صمتِه المُباغتة»[18].

وجد بلزاك للتوِّ سِمَةً نفسيّةً واقعيّة تُبرهن على شموليّة فِعلٍ مُتفرِّد. وبالفِعل، مَن لم يرَ، على شاطئ البحر، طِفلاً لمفاويّاً يقمع الأمواج؟ يحسِبُ الطفلُ قمعَه لِينطِق بهِ في اللحظة التي ستُطيعه خلالَها الموجة. ويُوافِقُ إرادتَه في القُوَّة مع فترةِ البحر الذي يدفع أمواجَه ويسحبها على الرَّمل. يبني داخِلَ ذاته نوعاً من الغضَب الموقَّع بمهارةٍ حيث يتعاقبُ دِفاعٌ سهلٌ وهجوم ظافرٍ على الدوام. ويلحق الطفلُ بالبحر الذي يتراجع؛ يتحدّى البحر العِدائي الذي يمضي، يزدري، وهو يهرُب، البحرَ الذي يعود. الصّراعات البشرية كُلُّها تُرمّز مع لُعبة الطفل هذه: هكذا يُغذِّي الطفل الذي يقمع الأمواجَ، خلال ساعاتٍ طويلة، عُقدَةَ سوينبورن مُقنَّعة، عُقدةَ سوينبورن كائنٍ أرضيّ.

يبدو لنا مُستَحسَناً أن يُعير النقد الأدبي جُملةَ أشكالِ عُقدة سوينبورن حين تُعزَل جيِّداً، مزيداً من الأهميّة التي لم يُعِرْها سابقاً

---

(18) المصدر نفسه، ص 66.

لِهذه الصفحات شديدة التميُّز. لقد سجَّل ميشليه، بِعُمقه النفسي المعهود، المشهَد نفسَه: «كُلُّ خيالٍ شابّ (يرى في عُنفِ الموج) صورةَ حربٍ، معركة، ويهلَعُ في البداية. وبعد أن يكتشِف أنَّ لِهذا الهلَعِ حدوداً يتوقَّف عندَها، الطفل المُطمئِن يكره بدلاً من أن يخشى الشيء الهمجيَ الذي يبدو أنه يحقِد عليه. وبدوره يَرمي عدوَّه الهادِر بالحصى. كنت أُراقِب هذه المُبارَزة في الهافر، في شهر تمُّوز/ يوليو عام 1831. أحسَّت طفلةٌ كنتُ أقتادُها هناكَ في حضرة البحر، بجُرأتها الفتيّة، وازدرت هذه التحدّيات. كانت تُقابِل الحرب بالحرْب. صِراعٌ غير مُتكافئ، إلى حدِّ السخريَة، بين اليَدِ الرهيفة، للمخلوقة سريعة العطَب، والقوَّة المُرعِبة التي لم تكُن تُعِيرها الاهتمام إلاّ لَماماً»[19].

من جهةٍ أُخرى، بديهيٌ أنَّ على المرء، لكي يفهم العُقدةَ فهماً جيِّداً، أن يُشارِك، هو ذاتُه، فيها. لِذا، فَميشليه خيرُ مِثالٍ على هذا. ألا يبدو أنّه يُعاني فلسفيّاً من حقيقة أنَّ **المُحيط** «قلّما يأخذ بالحُسبان» شجاعةَ البشر؟

في تحدِّياتٍ مُتبادَلة مثل هذه، الكاتبُ أكثرُ فقراً، والمُحيطُ أكثرُ هذْراً. لكنَّ الكبرياء تُستَثار دوماً بالطريقة نفسها أمام الموجة الهارِبة. فكُلُّ ما يهرُب أمامنا، حتى لوكان ماءً خاملاً لا حياةَ فيه، يجعلُنا مُتيقِّظين. في روايةٍ لِجول صاندو (Jules Sandeau)، نعثُر، بِقَدْرٍ من التفصيل، على عُقدة سوينبورن الكامنة نفسها: «عندما كان المُحيطُ يترُكُ ضِفافَه،كانت ماريانا تتمنّى أن تُلاحِق الماء الهارِب، وأن تراه يعود إليها. حينذاك، كانت تهرُب بدورِها ... كانت تهرُبُ، لكِنْ خُطوةً خُطوة، بِقدَمٍ لا يستسلِم إلا آسِفاً، ويَوَدُّ أن يتركَ الماء يلمسَه»[20]. في بعضِ الأحيان، صيحاتُ حُرّاسِ الشواطئ تقتلِعها من

---

(19) Jules Michelet, *La Mer*, p. 12.

(20) Jules Sandeau, *Marianna*, 11e édition (Paris: [s. n.], 1876), p. 202.

«مُعانفات الموجة الموشِكة على افتراسِها». في ما بعد، إذ يقسِرون الخطَر، يقولون لنا إنَّ الموجة تثِبُ على ماريانا، مثل ضَبُع، والأنصالُ «تعيثُ في جسَدها». إنَّ لِلبحرِ، كما يتَّضِح، غيظاً حيوانيّاً، غيظاً بشريّاً.

ها هوَ إذاً روائيٌّ لا بُدَّ أنه يرسُم تمرُّدَ نفسٍ مجروحة، عاشقةٍ عظيمة خانتْها الحياة، قرَّحتها الخيانة الأكثر ظُلماً، ولا يجِد الكاتبُ، من أجل تصوير انتفاضٍ جِدِّ حميم، شيئاً أفضل من لعِب طِفلٍ يتحدّى المُحيط! ذلكَ أنَّ صُوَرَ الخيال الأوَّل تقود حياتنا كُلَّها. ذلكَ أنها تتَّخِذ مكانها، كما من تِلقاء نفسِها، في مِحور المأساة البشرية. فالعاصفة تمنحنا الصُّوَر الطبيعية للانفعال. كما يقول نوفاليس بعبقريته في التعبير المُباشر: «العاصِفةُ تُشجِّع الانفعال».

كذلكَ، عندما نمضي إلى أصل الصُّوَر، عندما نعيش من جديد الصُّوَرَ في مادَّتها وفي قُوَّتها الأُولى، نعرِف كيف نجِد شعوراً في صفحاتٍ مُتَّهَمة ظُلْماً بالتفخيم اللفظي. كما لو أنَّ التفخيمَ لم يكُن سلَفاً، بملامحه الجميلة، عاصفةَ اللفظ، وشغفاً بالتعبير عن الذات! هكذا، وقد فهِمنا المعنى الواقعي لِعُقدة سوينبورن، نستعيدُ نبرةً صادِقة في صفحةٍ كهذهِ الصفحة: «ياغرور الألَم! في حضرة البحر، لم تتضايق ماريانا من هذا الموحِش العظيم الذي يملأ شُطآنَه بالانتحاب الأبدي. اعتقدَتْ أنَّها تسمع روحاً يستجيبُ لِزفراتِ بحرِها. لقد قام بينهما ما لستُ أدري من اتِّصالاتٍ خفيّة. عندما كانت الأمواجُ الثائرة تثِب غاضبةً، فرَساً بِعُرفها الأبيض، شاحِبةً، شعثاء، كانت تمضي إلى الشاطئ الرَّملي؛ وهناكَ، مَثل روحِ العاصفة، تمزِج صرخاتها بِصخَب الإعصار. حسناً! كانت تقولُ وهي تسير عكس النَّصل؛ حسناً! أنتَ مُعذَّبٌ مثلي، أُحِبُكَ هكذا! وكانت تعتقِد، إذ قدَّمتْ نفسَها بِفرحٍ مُعتِمٍ للزبَدِ المُتجمِّد الذي كانت الريح تَرميه في

وجهها، بأنّها تتلقى قُبلةَ أُختِ قنوطِها»[21]. هل يجب التشديد على دِقّة هذه الكآبة الفظيعة، لِهذه الكآبة الفاعلة، لِهذه الكآبة التي تُريد اعتداءَ الأشياء المُكرَّر بعد أن تحمَّلت اعتداء البشَر؟ إنَّها كآبةُ المياه العنيفة المُختلفة كُلّياً عن كآبة المياه الميتة عند إدغار بُو.

النفوس الآكثر عُذوبةً يُمكِن أن تُفاجَأ في آثناء «تأليفها» بصورةٍ بطوليّة. تحكي مارسولين ديبوردِس ـ فالمور الرقيقة ـ التي تُسمّى ابنتُها الكُبرى أوندين ـ أنها، إذ أتت من أمريكا، في سِنّ الخامسة عشرة، جعلت البحّارة يُوثِقُونها بِقوّةٍ بالأصفاد لكي تُشارِكَ من دون شكوى، ومن دون صُراخ، ومن دون همسةٍ «بمشهد العاصفة المؤثِّر، وبِصراع الرجال ضدّ العناصِر الهائجة»[22]. من غير أن نجعل من أنفسنا حكَما لِواقع هذه الذكرى البعيدة، ومن دون أن نتساءل عمّا إذا كانت هُناكَ واحدةٌ من البطولات المُتكرّرة جدّ المعتادَة في «ذكريات طفولة» الكُتّاب، فَلْنُلاحِظ، على عجَلٍ، المزيّة الكُبرى لِعلم نفس الخيال: المبالغة في واقعةٍ إيجابيّة لا تُبرهِن على شيء ـ على العكس ـ ضِدَّ «واقعة الخيال». فـ «الواقعة المُتخيِّلة» أهمُّ من «الواقعة الواقعيّة». في ذكرى السيِّدة مارسولين ديبوردس ـ فالمور، الذاكرة تُهوّل؛ نحن إذاً واثقون من أنَّ الكاتب يتخيَّل. فمأساة اليتيمة الشابّة اندرَجتْ في صُورةٍ عظيمة. وقد وجدت شجاعتَها أمامَ الحياة في رمزِ شجاعتِها أمام البحرِ الغاضِب.

بوُسعِنا، من جانبٍ آخر، أن نجِد أحوالاً حيث نرى نَشاطَ ضربٍ من عُقدة سوينبورن مُراقَبَة، مُسيطَر عليها. هذه الأحوال خليقةٌ بأن تحمل، في اعتقادنا، تأكيداً ثميناً لأطروحتنا عن الخيال الحركي.

---

(21) المصدر نفسه، ص 197.

(22) Arthur Pougin, *La Jeunesse de Mme Desbordes-Valmore* [(Paris: C. Lévy, 1898)], p. 56.

فما الهدوء البشري الحقيقي؟ إنَّه الهدوء الذي يكتسِبه الإنسان نفسُه، وليس بالهدوء الطبيعي. إنَّه الهدوء المُكتَسب ضِدَّ العُنف، ضِدَّ الغضب. يُجرِّد الخصْم من سلاحه؛ يفرِض هدوءه على الخصم؛ ويُعلِن السلام للعالَم. إنَّنا نحلُم بتراسُلٍ سِحريٍّ بين العالَم والإنسان. يُعبِّر إدغار كينيه عن سِحر الخيال هذا بِقوَّةٍ مُتفرِّدة في قصيدته العظيمة عن «ميرلان الساحر»:

ماذا تفعلُ لِتهدئة بحرٍ غاضِب؟

أتمالَكُ غضَبي[23].

كيف نجِد قولاً أفضل من قولِ إنَّ الغضَب معرفةٌ أُولى بالخيال الحركي؟ نحنُ نُعطيه ونتلَّقاه؛ ننقله إلى الكون ونوقِفه في القلب كما في الكون. فالغضبُ أكثرُ أشكالِ التبادُلِ بين الإنسان الأشياء مُباشَرةً. فهو لا يُثير صُوَراً عديمة الجدوى؛ لأنَّه هو الذي يُعطي الصُّوَر الحركيّة الأُولى.

الماءُ العنيف واحِدٌ من الأشكال الأوَّليّة للغضب الكوني. كذلك ليس ثمّة من ملحمةٍ بمعزِلٍ عن مشهدِ عاصِفة. يُشير م. ج. روش (M. J. Rouch) إلى هذا، ويدرس ـ بوصفه عالِمَ أرصاد ـ العاصفة كما وصفَها رونصار في الـ «فرانسياد»[24]. فعَظمة الإنسان بحاجةٍ إلى أن تُقاسَ بِعظَمةِ العالَم: يقول شاتوبريان، بعد أن رسَمَ العاصفة في «الشُّهداء»: «تولَد الأفكار النبيلة من المشاهد النبيلة».

---

(23) Edgar Quinet, *Merlin l'enchanteur*, t. 1, p. 12.

(24) Jules Rouch, *Orages et tempêtes dans la littérature. Ronsard. La Fontaine. Mme de Sévigné, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand. Alfred de Vigny, George Sand. Eugène Fromentin, Gustave Flaubert, Pierre Loti* (Paris: Société d'éditions géographiques, 1929), p. 22.

سوف نتمكّن فعلياً من إيجاد صفحات تُنعِش فيها عُقدة سوينبورن فلسفةً عظيمة، حيث يرتقي الإنسان الواعي، بقوّته فوق البشريّة، إلى دَوْرِ نِبْتون مُهَيمِن. أهو لِقاء المُصادَفة الذي يجعلُ من غوته نصيراً، كما نعلَم، لِلنزعة النبتونيَّة في الجيولوجيا، وواحداً من أكثر مُتكلِّفِيّ «نبتون النفسي»؟ نقرأ، في **فاوست الثاني**، هذه الصفحة: «كانت عيني قد توجَّهت إلى مَدِّ البحر. كان ينتفِخ لِيتكدَّس على ذاته، ثُمَّ يتراجَع مُهيِّجاً أمواجَه، ليُزعِج امتداد الشاطئ، وكنت أزدري أن أرى، بصفة حَركة دَم مُنفعِل، الزُّهوَّ يُثير استياءَ عقلٍ حُرٍّ يحترم الحقوق كافةً. اعتبرتُ الشيء حادِثاً، وشحذتُ نظري: توقَّف المَدُّ وجرى إلى الخلف، وابتعدَ عن الهدَف الذي كان قد مسَّه بكبرياء ... يقترِبُ مُتسلِّقاً، يُعقِم ذاتَه، لِيشُر العُقمَ على ألفِ شاطئ وشاطئ؛ ثُمَّ ينتفخ ويتعاظم، ويجري، ويغمر اتّساع الشاطئ المهجور المُرعِب. هُناكَ تُهيمِن أمواجٌ على أمواجٍ طائشة؛ تتراجعُ ... ولا تفعل شيئاً. يُمكِن أن تُعذِّبني حتى القنوط، قُوَّةُ العناصِرِ الهائجةِ العمياءُ هذهِ. بينما يجرؤ روحي على أن يرتفع فوق ذاته. هاكُم أين أوَدُّ أن أُكافِح! هُناك أوَدُّ أن أنتصِر! وهذا مُمكِن! ... ينحني البحرُ أمام أيّ هضبَةٍ مهما كان عنيفاً؛ ولَطالما تقدَّم بكبرياء، وجابَهَهُ أدنى نتوء بافتخار، وجرجره أدنى عُمقٍ بانتصار. وهكذا شكَّلتُ في ذهني مشروعاً فوق مشروع. اضمَن لِنفسِكَ هذهِ البهجةَ النادرة! أطرُدِ البحر المُتصلِّف، اضغطِ حدود الامتداد الرَّطب، وادفعها بعيداً بعيداً على أعقابها ... ها هيَ رغبتي»[25].

إيقافُ البحر الصاخِب بالنظر، كما تبغي إرادةُ فاوست، وإلقاءُ حجرٍ في البحر العُدواني كما يفعلُ طفلُ ميشليه، هما صورة الخيال

(25) Johann Wolfgang von Goethe, *Le Second Faust*, trad. Porchat, p. 421.

الحركيّ نفسها. إنّه حلُم إرادةِ القوَّة نفسه. وهذا التقريب غير المُنتظَر بين فاوست وطِفل، يمكِن أن يُفهِمنا أنَّ ثمَّة على الدوام قليلاً من السذاجةِ في إرادة القوَّة. وقدَرُ إرادة القوَّة هو، في الواقع، الحلُم بما بعدَ القُدرة الفاعلة. ولعلَّ إرادة القوَّة أن تكونَ عاجِزةً مِن دون هذا الحدّ الغامض للحلُم. فمن خلال هذه الأحلام تكونُ إرادة القوَّة هي الأكثر هجوماً. مُنذئذٍ، ذاكَ الذي يريد أن يكون إنساناً أسمى يستعيدُ، ببساطةٍ شديدة، أحلام الطفل نفسها الذي يتمنّى أن يكون رجُلاً. وقيادة البحر حلُمٌ فوق بشري. إنَّ هذا، في آنٍ واحد، إرادةُ العبقريّ، وإرادةُ الطِفل.

V

العناصر المازوخية عديدة في عُقدة سوينبورن. وبوُسعِنا أن نربِط بِعُقدة علم نفس المياه العنيفة هذه عُقدةً ساديَّة بوضوحٍ أكثر باسم عُقدة سركسيس.

فَلْنضع من جديد تحت نظر القارئ الطُرفة التي يحكيها هيرودوت[26]: «بعد أن أمَرَ سركسيس ببناء جُسورٍ بين مدينتَي سيستوس وآبيدوس، وبعد انتهاء بنائها، هبّت عاصِفةٌ هائلة قطعت الحِبال، وحطّمت القوارِب. ولمّا علِم سركسيس بالخبر، اغتاظ، وأمر غاضِباً بأن يُجلَد نهرُ هيلسبون ثلاثمئة جَلْدة، وأن يُرمى فيه زوجٌ من الأصفاد. وسمعتُ قول الناس إنَّه أرسل أيضاً مع مُنفِّذي هذا الأمر أُناساً لكي يمهروا الماء بِحديدٍ مُحمَّى. لكنَّ من المؤكَّد أنَّه طلَب أن يُلقى، في أثناء جلْد المياه، هذا الخِطاب الهمجي الأخرق: «أيتُّها الموجة المُرَّة، سيّدُكِ يُعاقِبك هكذا لأنَّكِ هاجمتِه من دون

(26) Hérodote, *Histoire*, vol. VII, pp. 34-35.

سببٍ. سوف يعبْرِكِ الملِكُ سركسيس بالقوّة أو بالرّضا. الناسُ مُحِقُّون إن لم يُقدِّموا لك الأضاحي، لأنَّك نهرٌ خادِعٌ وقذِر». وهكذا أمر بإنزال العِقاب بالبحر، وبقطع رؤوس أولئك الذين بنوا الجسور»[27].

إذا كانت هنا طُرفةٌ معزولة، وعَتَهٌ استثنائي، فهذه الصفحة ضئيلة القيمة في دراسة الخيال. لكنَّ الأمرَ خلافُ ذلكَ تماماً، وضروب العَته الخارقة للعادة ليست استثناءات. إذ لا تنقُصنا الخرافات التي تُجدّد طقس ملك الميديين. فبعد إخفاق تعازيمهم، وبعد أن سوَّغت لهم الساحراتُ حقدهم بجَلْد المياه السبخيّة[28]! ينقل سانتيف أيضا، بحسب ما يقول «بوكفيل»، طِقس الأتراك القاطنين على ضفاف نهر إيناخوس (Inachus). هذا الطِقس كان لا يزال مُطبَّقاً عام 1926: «يعرض الأتراك للقاضي، في عريصة، موجّهة ومُوقَّعة بحسب الأصول، أنّ نهر إيناخوس، خرج عن حدوده، وأضرّ بحقولِهم، وتوسّلوه بأن يأمره بالعودة إلى مَهدِه. فسلَّم القاضي حُكماً باتِّجاه الحلّ، واكتُفيَ بهذا القرار. لكِن إن فاضت المياه، ينزل القاضي عندئذٍ برفقة السُّكّان إلى النهر لإجباره على الانسحاب. وتُرمى فيه نُسخة من إخطار القاضي؛ وينعتُه الناس بأنّه مُغتصِب ومُدمِّر، ويرمونه بالحجارة...». والطِقسُ نفسُه مذكورٌ **في الأغاني الشعبية في بلاد الإغريق وصربيا** لـ «آشيل ميليان»[29]. إذ تجتمع نساء البحّارة المفقودين على شاطئ البحر. وتُغنّي كُلٌّ منهُنَّ:

---

(27) كان الملِك قورش (Cyrus) قبلاً قد ثأر من نهر «جيند» الذي أغرق واحداً من جياده المُقدّسة. «إذ اغتاظ قورش من إهانة النهر، هدّده بأن يجعله من الضعف حدّ أنّه، بعد العِقاب، حتى النساء يُمكنّهن عبوره من دون أن يُبللنَ رُكَبهُنّ، وحفرَ جيشُه ثلاثمئة قناة لتحويل مجرى النهر».

(28) Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, vol. II, p. 465

(29) Achille Millien, *Chants populaires de la Grèce, de la Serbie et du Monténégro* (Paris: A. Lemerre, 1891), p. 68.

اجلِدْ على التوالي سطحَ الموج

يا بحرُ، يا أيُّها البحر الشِّرير بموجه المُزبِد،

أين هم أزواجُنا؟ أين هُم عُشَّاقنا؟

تخضعُ جُملة أشكال العُنف هذه لِعلم نفس الحقد، والثأر الرمزي وغير المُباشر. وبإمكاننا أن نجِد في عِلم نفس الماء ضروبَ عُنفٍ مُشابهة ستستخدِم شكلاً آخر للهياجِ الغاضِب. وسوف نرى، ونحن نتفحصُها على التوالي، أن تفاصيلَ علم نفس الغضب كُلَّها تتلاقى على الصعيد الكوني. ويُمكِننا أن نرى فعلاً في طقوس مُثيرِي العاصِفة، علم نفس بديهي لِما هو «مُنكِّد».

للحصول على العاصفة المرغوبة، يُهيِّج مُثيرُ العاصفة، مُخترِع العاصفة، الماءَ مثلما يُنكِدُ طِفلٌ كلباً. ويكفيه ينبوع. يأتي إلى حافّة الماء، مع عصاه من البندق، مع عصا يعقوب(*). يخدُش بِطرف العصا مرآة الينبوع الشفّافة؛ ويسحبُها بقوّة؛ وبحركةٍ مُباغِتة يُدخِلُها من جديد؛ فينخِز الماء.

الماء الهادئ الشفَّاف، في سكونِه:

الماء، مَثل جِلْدٍ

لا أحدَ يستطيع أن يجرحَه[30]،

ينتهي حقّاً بالاهتياج. أعصابُ الماء متوفِّزةٌ الآن. حينئذٍ يُدخِل مُثير العاصفة العصا حتى الحمَأ؛ يُفتِّش الينبوعَ حتى الأحشاء. هذه

(*) Le Baton de Jacob : أداة فلكية مكوَّنة من أربع مطارِق مُتعامدة يُمكِن ضبطُ أوضاعها النسبية من خلال انزلاقها على قضيب العصا، وبذلك تسمح، من خلال حساب علاقات المثلَّثات، بِقياس ارتفاع نجم عن مستوى الأُفق.

(30) **Paul Eluard**, *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, Mouillé.

المرّة يغضبُ العُنصر، يغدو غضبُه كونيّاً؛ تُزمجر العاصفة، تنفجر الصاعقة، يُطقطِق البرَدُ، ويفيض الماء من الأرض. لقد قام مُثِير العاصِفة بمهمته العِلْم كونيّة. لهذا، أسقط علم نفس التنكيد، وهو مُتأكِّد من أن يجِد في الماء خصائصَ عِلم نفسٍ كوني.

سوف نجِد في «فولكلور المياه» لِسانتيف عديداً من الأمثلة عن طِقس مُثِيري العاصفة[31]. فلْنُلخِّص بعضاً منها. نقرأ في **عبادة الشيطان** لنيقولا ريمي[32] (Nicolas Remi): «لقد صُرِّح بالقول الحُرّ والعفوي لأكثر من مئَتي شخص أنَّ رجُلين محكومَين حرقاً بالنار بوصفهما ساحرَين، اجتمعا لأيّام عدّة على ضفاف مُستنقع، أو نهر، وهناك، حيث كانا مُزوَّدين بعصا سوداء قدّمها لهما الشيطان، كانا يضربان الماء بِقوّة حتى أصعدا منه بُخاراً كثيفاً رفعهُما في الفضاء؛ ثُمَّ إنّهما، بعد أن أكملا ألعابهما الناريّة، هبَطا على الأرض وسَط سيولِ البَرَد . . .».

بعض البُحيرات قابلة للإثارة على نحوٍ خاصّ؛ فهي ترتكِس فوراً لأدنى «تنكيد». ويُخبِر مؤرِّخ عجوز لِمُقاطعات فوا، وبيارن، ونافار، أنَّ في جبال البيرينيه «بُحَيرتَين تُرضِعان ألسنة اللهب، وناراً ورعداً . . . وإذا رمينا فيهما شيئاً، سُرعان ما نسمع من الجلَبَةِ في الجوِّ ما يجعل مُعظم أولئك الذين يشاهدون رُعباً كهذا تُصيبُهم النار وتسحقُهم الصواعِق المألوفة والمُنبعثة من المُستنقع». مؤرِّخٌ آخر «يُحدِّد على مسافة أربعة فراسخ من «باد» بُحيرةً صغيرة حيث لا يُلقى فيها ترابٌ، أو حجر، أو أيّ شيء من دون أن يُعكِّر السماءَ في

(31) Pierre Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises* [(Paris: E. Nourry, 1934)], pp. 205-211.

(32) Nicolas Remi, *La Démonolâtrie* (1595).

الحال المطرُ أو العاصفة». ويُشير بومبونيوس ميلا (Pomponius Mela) أيضاً إلى ينبوع «حسَّاس» بصورة خاصّة. «عندما تلمَسُ يدُ الإنسان [صخرة من حافّته]، سُرعان ما ينتفِخ الينبوع خارجاً عن طورِه، ويُطِيرُ زوابِعَ من رمْل، شبيهةً بأمواجِ بحرٍ هيَّجته العاصفة»[33].

ثمّة، كما يتَّضِح، مياهٌ بشَرَتُها حسّاسة. كان بوُسعِنا أن نُكثِر الفروق الدقيقة لِهذه الحساسيّة، أن نُبيِّن أنَّ الاعتداء على المياه يُمكِن أن يتناقص فيزيائياً، ونُحافِظ على سلامة ردّة فِعل المياه العنيفة، كان بوُسعنا بيانُ أنَّ الاعتداء قد يمضي من الجَلْد إلى مُجرّد التهديد. إذ إنَّ خَدْشَ ظُفُرٍ، وأخَفَّ تلويثٍ يُمكن أن يوقِظ غضَب الماء.

لن تُنجَز مهمَّتنا، مهمّة عالِم نفسٍ أدبي إذا لم نقتصِر على الاستشهاد بأساطير وقِصصٍ قديمة. والحقُّ أننا نستطيع أن نُبيِّن أنَّ عُقَد سركسيس فاعلة في حلُم يقظة بعض الكُتّاب. وسننقُل بعض الأحوال.

ننقلُ أوّلاً حالاً شديدةَ الامِّحاء حيث لا يتعدّى الاعتداء على المياه مُجرَّدَ الازدراء. سوف نعثُر عليها في **اليهودي التائه (آهازفيروس)** لإدغار كينيه[34]. فَالملِكُ المُتغطرِس، الواثِق من إرادةِ قُوَّته، يُهيِّج المُحيطَ الذي ينتفِخ من أجل الطوفان، بهذه العبارات: «أيُّها المُحيط، أيُّها البحرُ البعيد، هل حسَبتَ مُسبَّقاً درجاتِ بُرْجي ... احترِس، أيها الولَد البائس الغاضِب، لئلا تنزلِق قدمُكَ على بلاطاتي، ويُلوِّث لُعابُكَ درابزون الدَّرج. قبل أن تصعد نصف درَجاتي، مُخجِلاً، مُتوقِّفاً، وعنيفاً بِزَبَدِكَ، ستعود إلى ديارِكَ مُفكِّراً:

(33) استشهد به: Saintyves, Ibid., p. 109.

(34) Edgar Quinet, *Ahasvérus*, p. 76.

أنا سئمٌ». وفي قصّة البطل الأسطوري «أوسيّان» (Ossian) غالباً ما تُقاتَل العاصِفة بالسَّيف. في النشيد الثالث، يتقدّم «كالمار» ضِدَّ الماء، مُجرِّداً حُسامَه: «حينما تمرُّ الغيمة الواطئةُ قريباً منه، يُمسِكُ دَفقاتها السوداء، ويطعنُ بِحديده ضبابَها المُظلِم. فَتهجُر روحُ العاصفةِ الأجواءَ ...». إنَّ الكفاح ضدَّ الأشياء مثل الكفاح ضِدَّ البشر. وروح المعركة مُتجانِس.

أحياناً ينقلِب المعنى الاستعاري: سوف تُعطي مقاومةُ البحرِ صُوَرَها لمقاومة البَشر. هكذا يرسُم فيكتور هوغو ميس ليتيري: «لم تجعله أيّ عاصِفةٍ يتراجَعُ أبداً؛ وهذا يعود إلى أنَّه عصِيٌّ على التناقُض. لم يكُن يسمح بِهِ للمحيط بأكثر من أيّ شخصٍ آخر. كان يقصِد أن يكون مُطاعاً؛ إنَّها غلطةُ البحر إن قاوَمَ؛ إذ يجِب أن يأخُذ منه نصيبَه. لأنَّ ميس ليتيري لا يستسلِم إطلاقاً. ولم تكُن موجةٌ تشُبُّ، ليس أكثر من شُبوبِ جارٍ يُخاصِم، تنجح في إيقافه»[35]. فالرجُل عديم المرونة. له الإرادةُ نفسُها إزاءَ كُلِّ خصْم. وكُلّ مُقاومة تُوقِظ الإرادةَ نفسَها. وفي نطاق الإرادة، لا تمييز بين الأشياء والبشر. ولا تُثير صورةُ البحرِ الذي ينسحِبُ خائباً من مُقاومةِ إنسانٍ واحد، أيَّ نقدٍ عند القارئ. وهذه الصورة، مع ذلك، مُجرَّد استعارة عن فِعل سركسيس الأخرق.

الشاعر الكبير يعثُر على الأفكار البدائية، وتمَّحي تحت ريشته سذاجةُ الأسطورة أمام جمالٍ أسطوريّ لا نعرفه. فالملِك سركسيس يمهر بِالحديد الأحمر نهرَ هيلسبونت الهائج. وبول كلودِل يعثُر على الصورة من دون أن يُفكِّر، على ما يبدو، بِنصِّ هيرودوت. ففي بداية المشهد الأوَّل من «اقتسام الوسَط» توجد هذه الصورة الزاهيَة التي

---

(35) Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, livre IV, 1ère partie.

نستشهِد بها من الذاكرة: «البحر، فُقار الظهرِ المُتألِّق، مثلُ بقرةٍ مقلوبةٍ على الأرض تُمهَر بالحديد الأحمر». أليس لهذه الصورة الجمالَ المؤثِّر لِمساءٍ يجرح البحرَ المذهول جُرحاً عميقاً؟ لقد صاغَتْها طبيعةُ شاعِرٍ، أمام الطبيعة ـ بعيداً عن الكُتب والإرشادات المدرسيّة. هذه الصفحات بالغة الأهميّة لأطروحتنا. إذ تُبِينُ أنَّ الشِّعر تركيبٌ طبيعيٌّ ودائم من الصُوَر المُفتَعلَة في الظاهِر. الغازِي والشاعرُ يُريدانِ، كلاهما، أن يضعا علامة قُوَّتهما على الكون: كِلاهما يأخُذان العلامة بيدهما، ويضعانِ حديدَهما الأحمر (المُحمَّى) على الكونِ الراضِخ. ما يبدو لنا أخرقَ في التاريخ، في الماضي، والآن، باعتباره حاضِراً سرمديّاً، إنّما هو حقيقةُ الخيالِ الحُرِّ العميقة. والاستعارة، غير المقبولة فيزيائيّاً، والخرقاء نفسيّاً، هي، مع هذا، حقيقة شِعريّة. ذلكَ أنَّ الاستعارة هي ظاهرة الروح الشِّعري. إنّها أيضاً ظاهرة الطبيعة، إسقاطٌ للطبيعة البشرية على الطبيعة الكونيّة.

VI

إذاً لم نقُل كُلَّ شيءٍ حين أجملنا هذه الأساطير كُلّها، وأشكال العتَهِ كُلّها، وهذه الأشكال الشعرية تحت اسم الإحيائية (مذهب حيويّة المادّة). فعلينا، في الواقع، التأكُّد من أن الأمر مُتَّصِلٌ بإحيائيّةٍ تُحيي حقّاً، بإحيائيّةٍ مُفصَّلة، رقيقة تعثُر باطمئنانٍ في العالَم غير الحيَ على جُملةِ الفروق الدقيقة في الحياة الشعورية والإراديّة، إحيائية تقرأ الطبيعة باعتبارها فِراسة إنسانيّة مُتحرِّكة.

إذا أردنا أن نفهم علم نفس الخيال المُدرَك على أنّه ملَكةٌ طبيعية، وليس ملكَةً مُكتَسبة بالتربية، يجب أن نُعيد دوراً إلى هذه الإحيائية المُنتشرة، إلى هذه الإحيائيّة التي تُحيي كُلَّ شيء، وتُسقِط كُلَّ شيء، التي تخلُط، في ما يتَّصِل بِكُلِّ شيء، الرّغبة والرؤية،

الدوافع الحميمة والقوى الطبيعية. آنذاكَ سوف نضع، كما يُناسِب، الصُّوَر قبل الأفكار. سوف نضع في النَّسَق الأوّل، كما يُناسِب، الصُّوَر الطبيعية، تلك التي تُعطيها الطبيعة مُباشرةً، تلك التي تتبع، في آنٍ واحد، قُوى الطبيعة، وقُوى طبيعتنا، تلك التي تأخذ مادّة العناصِر الطبيعية، وحركتها، الصُّوَر التي نشعر بأنَّها فاعلة داخِلنا، في أعضائنا.

يُمكننا تثمينُ أيّ فِعل إنساني مُتحقِّق: سوف نُدرِك أنه لا يمتلك الذوق نفسه وسَط الناس، ووسَط الحقول. مثلاً، حينما يجهَد الطفل، في التربية البدنيّة، وفي النِشارة، في القَفز الطويل، لا يشعُر إلاّ بِمُنافسة بشريّة. لئن كان الأوَّل في هذا التمرين، فهو الأوَّل بين بشَر. وهل من زُهوٍ آخر، هل من زُهُوٍ خارق يفوق زُهُوَّ قفزه فوق العَقبَة الطبيعية، بأن يُجاوِز الساقية بِقفزةٍ واحدة! الطفلُ هو «الأوَّل» مع أنّه كان وحيداً. هو الأوَّل في نظام الطبيعة. والطفل، في لُعبةٍ لا نهاية لها، تحت صفِّ الصفصاف، يمضي من مرعىً إلى آخر، سيِّدَ العالَمين، مُهاجِماً الماء المُهتاج. كم من صُوَرٍ تأتي لِتأخذ هُناكَ أصلها الطبيعي! كم من أحلام يقظةٍ تأتي لِتأخذ هُناكَ مذاقَ القُوَّة، مذاق الظَّفَر، مَذاق احتقارِ ما نُجاوِزُه. فالطفل الذي يقفز فوق ساقية المرعى الكبير يُحسِنُ تخيُّل المُغامرات، يُحسِن تخيُّلَ القوَّة، والانطلاق، يُحسِن تخيُّل الجُرأة. لقد انتعلَ حقّاً جزمةَ سبعةِ فراسِخ!

القفز فوق ساقيةٍ بوصفها عقَبَةً «طبيعية» هو، من جانبٍ آخر، الأَشْبَهُ بالقفز الذي نتمنّى القيام بهِ في أحلامنا. وإذا جهدنا، مثلما نقترِح، في أن نعثُر، قبل عتَبة تجارِبنا العاطفية، على التجارب المُتخيَّلة التي نقوم بها في الموطن الكبير لِنومنا، فسوف نُدرِك أنَّ النهار، في نطاقِ الخيالي وحلُم اليقظة، أُعطِيَ لنا لِنتحقَّق من تجارب ليالينا. يكتب شارل نودييه في كتابه **أحلام اليقظة**: «كان يحكي لي

أحد الفلاسفة الأكثر مهارةً والأكثر عُمقاً في عصرنا . . . أنّه إذ حلُم، في شبابه، ليالي عدّة على التوالي، اكتسبَ الخاصيّة العجيبة في أن يبقى ويتحرَّك في الفضاء، وما استطاع أن يتحرَّر أبداً من هذا الانطباع من دون أن يقوم بِمحاولة تطبيقه على معبَر ساقية أو خندَق»[36]. إنَّ رؤية الساقية توقِظ أحلاماً بعيدة؛ تُحيي حلُمَ يقظتنا.

بالاتّجاه المُعاكِس، الصُّور المُفعَّلة بشكلٍ صحيح تُنشِّط القارئ؛ تُحدِّد في النفوس الصائتة ضرباً من الصحّة العامّة الفيزيائية للقراءة، تربيةً بدنيةً خياليّة، تربيةً بدنيّة للمراكز العصبيّة. فالجُملة العصبية بِحاجةٍ إلى قصائد كهذه. وللأسف، لا نجِد في شعريّتنا المُشوَّشة، بسهولةٍ نظامَنا الخاصّ. والبلاغة، مع موسوعتها الباهتة عن الجميل، مع عقلنتها الطفوليّة للواضِح، لا تسمح لنا أن نكون صادقين مع عُنصِرنا. تمنعنا من أن نُتابع مِلء انطلاقِ «الشبح الواقعي لطبيعتنا الخياليّة»، الذي، إن هيمَن على حياتنا، قد يُعيد إلينا حقيقةَ كياننا، طاقةَ حركيَّتنا الخاصَّة.

(36) Charles Nodier, *Rêveries* [(Paris: Editions renduel, [s. d.])], p. 165.

خـــاتـــــمة

كلامُ الماء

أُمسِكُ بِموجةِ النهرِ مَثل قيثارةٍ

بول إيلوار (Paul Eluard)، **الكتاب المفتوح** (*Le Livre ouvert*)

مرآةٌ أقلُّ من قشعريرةٍ . . . في وقتٍ معاً

راحةٌ ومُداعَبة، مروقُ قَوسٍ

سائلٍ فوق جوقةٍ من زَبَد

بول كلودِل، **الطائر الأسود في الشمس المُشرقة**[1].

I

كنّا نَودُّ أن نجمع، في خاتمتنا، جملة دروس الغنائية التي يمنحنا إيّاها النهر. إذ إنَّ لِهذه الدروس، في العُمق، وحدةً عظيمة. إنَّها حقّاً دروسُ عُنصرٍ أساسيّ.

بُغية إجادة بيانِ الوحدة الصوتية لِشعر الماء، سنطوِّر على الفور

(1) Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 230.

مُفارقةٌ قُصوى: الماءُ سيِّد اللغةِ السائلة، اللغة غير المُتعثّرة، اللغة المُتواصِلة، اللغة التي تجعل الإيقاعَ مُنساباً، التي تمنحُ الإيقاعاتِ المُختلفةَ المادّةَ المُتجانِسة. إذاً لن نتردّد في إعطاء معناها الكامل للتعبير الذي يُفصِح عن نوعيّة شِعرٍ سائلٍ ومُفعَّل، شِعرٍ يجري من ينبوع.

يُلاحِظ بول دو رول بالتحديد، من دون أن يُبالِغ، مثلما نفعل في الوقت الحاضر، ارتباطَ سوينبورن بالصوائت السائلة: «نزعة استخدام السوائل لِمنع تراكُم الصوائت الأخرى وتَصادُمها، تقوده إلى مُضاعفة أصواتٍ انتقاليّة أُخرى. وعلى الأغلب، ليس لاستخدام أداة التعريف، وكلمةٍ مُشتقّة بدلاً من كلِمة بسيطة باعِثٌ آخر: «طيلة أيّام حُزيران/ يونيو، الحياةُ داخِل الحياة سائلٌ»[2]، فحَيثُ يرى بول دو رول وسائلَ، نرى غايةً: «السيولة»، برأينا، هي رغبةُ اللغة نفسها. فَاللغة تُريد أن تسيل. وهي تسيل ببساطة. أمّا انتفاضاتها، ووعورتها، وصلابتُها، فهي مُحاولاتٌ أكثر افتعالاً، وأصعب على أن «تُطبَّع».

لا تتوقَّف أُطروحتُنا على دروس شِعر المُحاكاة. في الواقع، يبدو لنا الشِعر المُقلِّدُ محكوماً عليه أن يظلَّ مُصطنَعاً. إذ لا يحتفظ من عصره إلاّ بِأشكال الفظاظةِ والحماقات. يُعطي آليّةً مُصوِّتةً، ولا يُعطي الجَرْسَ الحيَّ إنسانيّاً. يقول سبيرمان، مثلاً، نكاد نسمع الخبَب في الشِعر:

قفزتُ على الرِّكاب، كذلكَ فعلَ جوريس والآخر

خببتُ، وخببنا نحن الثلاثة[3]

---

(2) Paul de Reul, *L'Oeuvre de Swinburne*, p. 32 en note.

(3) C. Spearman, *Creative Mind* [(London: Nibset, 1930)], p. 88.

كي نُعيد إنتاجَ صوتٍ بشكلٍ جيِّد، يجب إنتاجُه بشكلٍ أعمق أيضاً، يجب عيشُ إرادةِ إنتاجه؛ ورُبَّما كان على الشاعر هُنا أن يحُثَّنا على تحريكِ أرجلنا، على الجرْيِ ونحن ندور لِنعيش، كما يجب، الحركةَ غير المُتَّسِقة لِلخبَب؛ إنَّ هذا التحضير الحرَكي ينقُصنا. هذا التحضير الحركي هو الذي يولِّد السَّماعَ «الفاعل»، السماع الذي يُنطِقُنا، ويُحرِّكُنا، ويجعلُنا نرى. في الواقع، نظرية سيبيرمان، في مجموعها، تصوُّريّة بإفراط. فَحِججُه مُستندةٌ إلى رسوم، وهي تمنح النظرَ مزيَّةً ملحوظة. وبهذه الطريقة لا يُمكننا الإفضاءُ إلا إلى صيغةٍ للخيال الناسِخ. والحالُ أنَّ الخيال الناسخ يَحجُبُ الخيال المُبدِع ويُعِيقُه. وفي النهاية، ليس فنُّ الرسم الميدانَ الحقيقي لِدراسة الخيال، بل العمل الأدبي، إنَّه اللفظةُ، إنَّه الجُملة. كم يكونُ الشكلُ ضئيلاً حينذاكَ! وكم تكونُ المادّة قائدةً! وكم تكون الساقيةُ مُعلِّمةً عظيمة!

يقول بلزاك: ثمّةَ «أسرارٌ خفيّة مخبوءةٌ في كُلِّ كلام بشري»[4]. لكنَّ السِرَّ الخفيَّ ليس بالضرورة في الأصول، في الجذور، في الأشكال القديمة ... ثمّة ألفاظٌ في قِمَّة الإزهار، في وهْج الحياة، ألفاظٌ لم يُنجِزْها الماضي، ولم يعرفْها القُدماء معرفةً كاملَة، ألفاظٌ هي الجواهر المكنونةُ للُغة. تلكَ هي لفظة «نهر». إنَّها ظاهرةٌ غير قابلة للتواصل مع لُغاتٍ أُخرى. فَلنتفكَّر صوتيّاً بالقوَّة الرنّانة للفظةِ river الإنجليزية. سوف نُدرِك أن لفظة rivière (نهر) أكثر فرنسيّة من الألفاظ كُلِّها. إنَّها لفظةٌ خُلِقت مع الصورة المرئيّة للضفّةِ الثابتة التي لا تتوقَّف، مع ذلك، عن الجريان ...

بدءاً من اللحظة التي يتجلّى فيها تعبيرٌ شِعريٌّ صاف ومُهيمن

(4) Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. Leroy, p. 5.

معاً، نستطيع التأكُد من أنَّ له رابطةً مُشتركة مع المصادر المادّية الأصلية للُغة. لقد صدمني دائماً أنَّ الشُّعراء يربطون الهرمونيكا بِشعر المياه. فالعمياء اللطيفة في «عِملاق» (Titan) «جان بول» تعزف على الهرمونيكا. وفي «البوكال» (Pokal)، يصنع بطلٌ حافَةَ الكأس على شكل هرمونبكا. وكنتُ أتساءل: بأيِّ اعتبارٍ كانت كأس الماء قد تلقّى اسم الهرمونيكا؟ قرأتُ لاحقاً في «باشوفِن» (Bachoffen) أنَّ حرف المدّ (a) هو حرف مَدِّ الماء. إذ يقود (aqua, apa, wasser). إنَّه صوتُ الإبداع من خلال الماء، فالـ(a) يسِمُ مادّةً أوَّلية. إنَّه الحرفُ الأوَّل من القصيدة الكونيّة. وهو حرفُ راحةِ النفس في صوفيّة هضبة التيبت.

سنُتّهم هنا بأننا نقبلُ مُجرّدَ مُقارَباتٍ لفظية على أنَّها عِلَلٌ متينة، وسَيُقالُ لنا إنَّ «الصوامت السائلة» لا تستدعي إلاّ استعارة غريبة لِعُلماء الصوتيّات. غير أنَّ اعتراضاً كهذا يبدو لنا رفضاً للشعور «بِتراسُل» الكلِمة والواقع، في حياته العميقة. إنَّ رفضاً كهذا هو إرادةُ استبعادِ ميدانِ الخيال المُبدِع بأكمله: الخيال «بالكلام»، والخيال من خلال المُتكلِّم، الخيال الذي يبتهِج «عضليّاً» بالتكلُّم، الذي يتكلَّم بذلاقة لِسان، ويزيد الكُتلة الفيزيائية للكائن. هذا الخيال يعرف تماماً أنَّ النهر كلام من غير علامات تنقيط، جُملةٌ إيلواريّة لا تقبل من أجل قصَّتها «علامات تنقيط». يا غناءَ النهرِ، يا لَهَذيان الطبيعة ـ الطفلةِ العجيب!

وكيف لا يُعاشُ الكلام السائل، الماءُ الهازئ، لُغة الساقية العامّية!

إنْ نحن لم نُدرِكْ بسهولةٍ هذا المظهر للخيال الناطق، فذلكَ لأننا نبغي أن نُعطيه معنىً مقصوراً أكثر على وظيفة الحاكيةِ الصوتيّة. نُريدُ دائماً أن تكون الحاكيةُ الصوتيّة صدىً، نودُّ أن تتوجَّه دوماً إلى

السَّمَع. والحقُّ أنَّ الأُذُن أكثر حريّةً ممّا نفترِض، وهي ترمي أن تتقبَّل تماماً بعض التغيير في المُحاكاة، وسُرعانَ ما تُحاكي المُحاكاةَ الأُولى. والإنسان يربِط بهجتَه في السَّماعِ ببهجةِ الكلام الفاعل، بهجةِ السُّحنةِ التي تُعبِّر عن موهبتِه بوصفه مُقلِّداً. و«ما الصَّوتُ إلاّ جزءٌ من التقليد الإيمائي».

أدركَ شارل نوديِيه (Charles Nodier) بِدرايته الطيِّبة إدراكاً جيِّداً طابع إسقاطِ (عكس) الحاكيات الصوتية. هذا الطابَع فائضٌ باتِّجاه رئيس بروسِسْ (Brosses): «تشكَّلتْ كثيرٌ من الحاكيات الصوتية، إن لم يكن وفق الصوت الذي كانت تُنتجه الحركةُ التي تُمثِّلها، فعلى الأقلّ وفق صوتٍ يُقاسُ على الصوت الذي يبدو أنَّ على هذه الحركة أن تُنتجه، وذلكَ بتقديرِ الصوت بِقياسه على حركة مُعيَّنة أُخرى من الجنس نفسه، وعلى آثاره العادّية؛ مثلاً، فعلُ الومضِ، الذي يُكوِّن عليه أوضاعَه، لا يُنتِج أيَّ صوتٍ واقعيّ، لكنَّ أفعال النوع نفسِه تُذكِّر جيِّداً، من خلال الأصوات التي تُرافِقها، بالصوتِ الذي كان جذراً لِهذه الكلِمة»[5]. إذاً ثمَّةَ ضربٌ من الحاكية الصوتيّة المُنابَة التي يجب «إنتاجها»، التي يجبُ «إسقاطُها» بُغيةَ سماعِها؛ ضربٌ من الحاكية الصوتيّة المُجرَّدة التي تُعطي الجِفنَ المُرتعِشَ صوتاً.

ثمَّة قطراتُ ماءٍ، وهي تسقط عن أوراق الشجر بعد العاصفة، تومِض هكذا، تُرعِش الضوءَ، ومرآة المياه. حين «نراها»، «نسمعُها» ترتجِفُ.

في النشاط الشعري إذاً، وفق ما نرى، نوعٌ من ارتكاسٍ

(5) Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, 2e édition (Paris: Delangle, 1828), p. 90.

مشروط، ارتكاسٍ غريب، لأنَّ له ثلاثة جذور: جَمْعُ الانطباعات البصريّة، والانطباعات السمعية، والانطباعات الصوتيّة. وبهجة التعبير هي من الغزارة حدَّ أنَّ التعبير الصوتي في النهاية هو الذي يسِمُ المنظرَ بـِ «المَساته المُهيمنة»، فالصوتُ «يعكِس» رؤىً. بينما تُنتِج الشفتانِ والأسنان مشاهدَ مُختلِفة. هُناكَ مناظرُ تُدرَك بباطنِ الكفِّ والحنَكَين. ثمَّة مناظرُ شفويّة الشكل، جِدُّ طريّة، وجِدُّ لذيذة، وسهلة النُّطق . . . إذا استطعنا خاصّةً أن نجمع كُلَّ الكلِمات التي تحوي أصواتاً سائلة، فسوف نحصل ببساطةٍ شديدة على منظرٍ مائيّ. بالتبادُل، المنظر الشعري الذي تُعبِّر عنه نفسية مائية، وكلِمة المياه، يجد الصوائتَ السائلة بشكلٍ طبيعيّ. إنَّ الرنَّة، الرنّة الفطرية، الرنَّة الطبيعية، أيّ الصوت، تضعُ الأشياء في نسَقِها. والتنغيمُ يوجِّه رسمَ الشُّعراء الحقيقيين. سنحاول أن نُعطي مثالاً عن هذا الانتماء الصوتي الذي يُعيِّن خيال الشُّعراء.

هكذا، في نظري، وأنا أسمع اهتياج الساقية، كنتُ أجد من الطبيعيّ جدّاً أن تُزهِر الساقيةُ، في كثيرٍ من أبياتِ الشُّعراء، الزنبق، وسيفَ الغُراب. لئن درَسنا هذا المثال عن قُربٍ، فسوف نُدرِك انتصار خيال اللغة على الخيال البصريّ، أو، على نحوٍ أبسط، انتصار الخيال المُبدِع على الواقعيّة. وسوف نُدرك، في الوقتِ نفسِه، الجمود الشِّعري لِلأسطورة.

تلقّى سيفُ الغُراب اسمه ـ بشكلٍ مرئي، من الجَرْف. جرفٌ لا نُشكِّلُه، لا يُقطعُ، جَرْفٌ حدُّه جِدٌّ ناعِم، مرسوم بِعنايةٍ، لكنَّه جِدُّ هشٍّ حدَّ أنَّه لا ينخِزُ. لا شكلُه ينتمي إلى شِعر الماء. ولا لونُه. هذا اللون الباهِر لونٌ حارّ، إنّه نارٌ جهنّميّة؛ حيث يُسمَّى سيفُ الغُراب، في بعض الأصقاع، «نار جهنَّم». وفي النهايةِ، ينذُر أن نرى طولَ الساقيَة فِعلاً. لكنْ الواقعيّة، عندما نُغنّي، دوماً على خطأ. إذ يكُفُّ

النظرُ عن القيادة، ويكفُّ علمُ التأثيلِ عن التفكير. والأُذُن، هيَ أيضاً، تُريدُ أن تُسمِّي الأشياءَ بأسماء الزهور؛ تُريدُ لِما تسمعُه أن يُزهِرَ، يُزهِر مُباشرةً، يُزهِر في اللغة. كما تُريدُ نُعومةُ اللون، بِدورها، صُوَراً لِتُظهِرها. اسمعوا! حينذاكَ، سيف الغرابِ هو زفرةُ النهر الخاصّة، زفرةٌ مُتزامنة فينا، تترافق مع حُزنٍ خفيف، خفيفٍ جدّاً، يمتدُّ، ويجري، ولا نعودُ نُسمِّيه. سيفُ الغُرابِ نِصْفُ حِدادِ الماء السوداويّ. إنَّه، بعيداً عن أن يكون لوناً باهراً، يتذكَّر، وينعكِس، زفرةٌ خفيفةٌ ننساها. المقاطِع «السائلة» تُحطِّم وتحمِلُ صُوَراً مُتوقِّفةً للحظةٍ على ذكرى قديمة. وتُعيدُ لِلحُزنِ بعض السيولة[6].

كيف نشرحُ أيضاً، بِغيرِ شِعرٍ، أصواتَ المياه، كثيراً من الأجراسِ المغمورة، كثيراً من أبرجِ الأجراس الغارقة التي لا تزال ترِنُّ، كثيراً من القيثاراتِ الذهبيّة التي تمنحُ الرصانةَ لأصواتٍ شفَّافة! في أُغنيَةٍ شعبيةٍ ألمانيّة يحكيها «سكوريه»: عاشِقُ فتاةٍ شابَّة خطَفها «نيكس» النهر، يعزِف بدوره على القيثارةِ الذهبية[7]. النيكس الذي يهزِمُه انسجامُ اللحنِ ببطء، يُعيدُ العروس. السحرُ يهزِمُه السِّحر، والموسيقى تهزمها الموسيقى. هكذا تمضي الحوارات المسحورة.

كذلكَ، لن يصيبَ ضَحِكَ المياهِ أيُّ جفافٍ، وللتعبير عنه، كأجراسٍ مسَّها بعض الجنون، تلزمُ أصواتُ «خضراء مُزرقَّة» تُصدِي بِخُضرةٍ أكيدة. (ومن جانبٍ آخر) الضِفدَع، صوتيّاً ـ في علم الأصوات الحقيقي الذي هو علم الأصوات المُتخيَّل ـ هو حيوان

(6) يربط مالارميه سيف الغُراب بالبجعة:

سيفُ الغرابِ الأصهب، مع البجعات بِعُنقها الناعِم» (أزهار الشرّ).

وهذا الربطُ، في رأينا، من أصلٍ مائي.

(7) Edouard Schuré, *Histoire du lied ou la chanson populaire en Allemagne*, p. 103.

الماء. وهو، فضلاً عن ذلك، أخضر. ولا تُخطئ العامَّة، إذ تُسمّي الماءَ شرابَ الضِفدَع: والأحمقُ مَنْ سوف يَشربُه[8].

من السعادةِ أيضاً أن نسمعَ، بعد آآتِ (a) العاصفة، بعد طقطقاتِ رياح الشمال، واواتِ (O) الماء، وكُتَل الأصوات المُدوِّمة، واتِّساقاتها الجميلة. بقدر ما يتقدَّم الفرحُ فاتِحاً، ينقلِب الكلِماتُ مثلَ مجنوناتٍ: فالساقيَةُ تمزحُ، والمُزاحُ يسيلُ.

لن ننتهي من البحث عن الأزواج الصوتية كُلِّها المُتخيَّلة للمياه، إنْ نحن استمعنا إلى الأعاصير المُدوِّمة، والانهيارات، وإنْ نحن درسنا معاً أصواتَ القرقرةِ بأشكالها الكاريكاتورية. فلِكي تُبصَقَ العاصفة كما تُبصَق شتيمة، ولكي تُتَقَيَّأ مسبّاتُ الماءِ الحلقيّة، يجب أن نربطَ بالمزرابِ أشكالاً مسيخةً، كلُّها في شكلِ شِدْق، هدلاء، وذات قرون، وفاغرة. فالقرقرةُ تُمازِح الطوفان إلى ما لا نِهاية. كانتِ القرقرةُ صوتاً قبل أن تكون صورة، أو، على الأقلِّ، كانت صوتاً وجدَ مُباشرةً صورتَه الحجريّة.

الينبوعُ، في الحُزنِ، وفي الفرَح، في احتدامه، وفي هدوئه، في مُزاحِه، وفي شكواه، هو، مثلما يقول بول فور (Paul Fort)،

---

(8) لترجمة «الخلط المُتعَمّد» [أي بين كلمَتَي ضِفدعة (Grenouille) وأحمق (Gribouille)]، والوارد في نشيد فيدي «إلى الضفادع»، طلب السيد لويس رونو (Louis Renou) (مصدر سبق ذكره، ص 75) أن يكون عندنا مُعادل مذكر لكلمة ضفدعة. وفي حكايات قريةٍ من مقاطعة شامبانيا يذكرون الأب غريبوي كشريك للأم غريبوي. . هاكم مقطعين ترجمَهما لويس رونو:

«في موسِم الأمطار، عندما أمطرتْ فوق [الضفادِع] الراضيةِ، المُتعطِّشة، صرخت أَخالا! وكما يجري طِفلٌ باتِّجاه أبيه، مضت كلُّ واحدةٍ، وهي تتحدَّث، باتِّجاه الأُخرى.

إذا ما كرَّرت واحدةٌ منها كلِمات الأُخرى، مثلما يُكرِّر التلميذ كلامَ مُعلِّمه، تنسجمُ كلها باعتبارها مقطوعة تُنشدونَها بأصواتكُم الجميلة على سطح المياه».

[لويس رونو (1896 ـ 1966): مستهند فرنسي كتب الكثير عن الهند وعن اللغة السنسكريتية وترجم الكثير من أناشيد الفيدا الهندية].

«اللغةُ الجاعِلةُ نفسَها ماءً»[9]. على سماعِ جُملةِ هذه الأصوات بالغةِ الجَمال، والبساطة، والطراوة، الماءُ، في ما يبدو، «يأتي إلى الفمّ». هل يجِبُ، في النهاية، إسكاتُ ضروبِ سعادةِ اللغة الرطبة كُلّها؟ كيف نفهمُ حينذاك بعضَ الصِّيَغ التي تستحضِر الخصوصيّة العميقة للرَّطْب؟ مثلاً، أحدُ أناشيد الـ «ريغ فيدا» يُقرِّبُ، بِسَطرَين، البحر واللغة: «على ثَدْيِ آندرا الذي عطَّشَه الجسَد (سوما)، أن يمتلئ منه دائماً: كما أنَّ البحر مُنتفِخٌ دوماً بالماء، كذلكَ لا تنِي اللغةُ تتبلَّلُ باللُّعاب»[10]. السيولةُ، مبدئيّاً، لُغة، واللغة يجب أن تنتفِخ بالماء. فبدءاً من تعلُّمِنا اللغة، كما يقول تريستيان تزارا «تملأ سحُبٌ من الأنهار العنيفةِ الفمَ الوعِر»[11].

لا شِعرَ عظيماً أبداً من دون فواصِلَ عريضة من الاسترخاءِ والبطء، ولا قصائدَ عظيمة من دون صمْت، الماءُ هو أيضاً نموذجٌ من هدوءٍ، ومن صمْت. الماءُ النائمُ الصَّمُوتُ يضع في المناظر، كما يقول كلودِل، «بُحيراتٍ من الغناء». فَإلى جانب الماء، تتعمَّق رصانةُ الشِّعر. إذ يعيش الماءُ ما يُشبِه صمتاً عظيماً مُجَسَّداً. يهمِسُ بيلياس، قُرْبَ ينبوعِ ميليزاند: «هناكَ دوماً صمتٌ استثنائيّ . . . فقد نسمع الماءَ ينامُ» (المشهد 1). يبدو أنَّ روحنا، من أجل أن يفهم الصَّمتَ جيِّداً، بحاجةٍ إلى أن يرى «شيئاً مّا» يسكُتُ، ولكي يتأكَّد من السكينة، يحتاجُ إلى الشعورِ أنَّ بجِوارِه كائناً طبيعيّاً عظيماً ينام. لقد اشتغل ماتيرلنك (Maeterlinck) على تخوم الشِّعر والصَّمت، على الحدِّ الأدنى للصوت، في مُصوَّتيّة المياه النائمة.

---

(9) Paul Fost, *Ermitage* (juillet 1897).

(10) *Le Rig - Véda, ou livre des hymnes*, [4 vols., trad. par Alexandre Langlois (Paris: [s. n.], 1848 - 1851)], vol. 1, p. 14.

(11) Tristan Tzara, *Où boivent les loups* [(Paris: Ed. des cahiers livres, 1932)], p. 151.

II

للماء أيضاً أصواتٌ غير مُباشرة. فالطبيعةُ تُدوِّي بالأصداء الكائنيّة. والكائناتُ تتجاوبُ مُقلِّدةً أصواتاً أصليّة. الماءُ، من بين العناصر كُلِّها، أصدقُ «مرآةٍ لِلأصوات»[12]. الشُّحرور مثلاً يُغنِّي مِثل شلالِ نهرٍ رقراق. يبدو أنَّ هذه الاستعارة تُلاحِق الكاتب بوئيز (Powys) في روايته العظيمة **وولف سولنت** (*Wolf Solent*). مثلاً «في نظر وولف، كان دوماً للنغمة الخاصّة لِغناء الشحرور الأكثر تشرُّباً بروح الهواء والماء من أيّ صوتٍ في العالَم، ملمحٌ لُغزيٌّ. كان يبدو مُحتوياً، في فلَكِ الصوت، ما تحويه، في فلَكِ المادّة، السبخاتُ المرصوفةُ بالظِلّ، والمحوطة بالسُّرخُس. كان يبدو مُحتوياً في داخله الحزن كُلَّه الذي يُمكِن أن يشعُر بهِ من دون أن يُجاوِز الخطَّ اللامرئيّ للمنطقة التي يغدو فيها الحُزنُ يأساً»[13]. غالباً ما أعدتُ قراءة هذه الصفحات التي أفهمتْني أنَّ نغمات الشحرور المُتتابعة بِلُّورٌ يسقُطُ، وشلاّلٌ يموت. الشحرورُ لا يُغنّي عبثاً. بل يْغنَي لِماءٍ قادم. وبعد صفحاتٍ[14]، يسمع بوئيز أيضاً بغناء الشحرور، وهو يُشدِّد على قرابته للماء، «هذا الشلاّلَ المُلحِّنَ أنغاماً سائلةً، عذبةً، ومُرتعِشة [تبدو] أنّها تُريد أن تنضبَ».

لو لم يكُن في أصواتِ الطبيعةِ مِثلُ هذه المُضاعَفات للحاكيات الصوتية، ولو أنَّ الماء الساقِطَ لا يُرجِع نغماتِ الشحرور، لَبدا أننا رُبَّما لا نستطيع أن نسمع الأصوات الطبيعية سَماعاً شِعرياً. إذ يحتاجُ الفنُّ إلى أن ينصقِل مُستفيداً من الانعكاساتِ، كما تحتاجُ الموسيقى

---

(12) المصدر نفسه، ص 161.

(13) John Cowper Powys, *Wolf Solent*, trad., p. 137.

(14) المصدر نفسه، ص 143.

إلى أن تنصقِل بالاستفادة من الأصداء. إنَّنا نبتدِع ونحنُ نُقلِّدُ. نعتقد أننا نُلاحِق الواقعيَّ ونُترجِمه إنسانيّاً. أمّا الشحرور فيعرِض قدْراً كبيراً من النقاء وهو يُقلِّد النهر. ولِكون وولف سولنت، بالتحديد، ضحيّةَ المُحاكاة، والشحرورِ المسموعِ في الأفنان فوق النهر صوتَ «جيردا» الجميلة، العذْب، لا يُعطي مذهبَ مُحاكاةِ أصواتِ الطبيعة إلاّ مزيداً من المعنى.

كُلُّ شيءٍ صدىً في الكون. لئن كانتِ الطيورُ، على هوى بعض عُلماء اللغة الحالمين، هي أوَّل المُصوِّتات التي ألهمتِ البشر، فهي نفسُها قلَّدتْ أصواتَ الطبيعة. يستعيدُ كينيه (Quinet)، الذي طالما أصغى إلى أصواتِ مُقاطعة بورغونيو، وبريسّ، «طقطقةَ الضفاف في بقبقات الطيور المائيّة، في نقيق الضفدع، في صخَبِ الماء، وفي صفير عصفور الدَّغناش، وعويل العاصفة في الفِرقاطة». من أين أخذت طيور الليل الأصواتَ المُرتعِشة، المُقشعِرَّة، التي تبدو ارتداداً لِصدىً باطنيٍّ في الخرائب؟ «هكذا لِنغمات الطبيعة كُلِّها الميتة أو الحيّة صداها، وتصويتُها في الطبيعة الحيّة»[15].

يستعيد آرمان سالاكرو[16] (Armand Salacrou) أيضاً القرابةَ المجازية بين الشحرور والساقية. فبعد أن لاحظ آرمان سالاكرو أنَّ طيور البحر لا تُغرِّد، تساءل عن المُصادفة التي تتأتّى منها أناشيدُ حُريجاتنا، قائلاً: «عرفتُ شُحروراً تربّى في جِوار سبخةٍ كان يمزِج

(15) نص لاتيني: At liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multo quam laevia carmina cantu.
Concelebrare hominess possent, auresque juvant.
Edgar Quinet, *Lucret*, livre V, v. 1378.

(16) Armand Salacrou, *Le Mille têtes*, in: *Le Théâtre élizabéthain* [(Paris: José Corti, [s. d.])], p. 121.

بألحانه أصواتاً خشِنةً ومُتقطِّعة. فهل كان يُغنّي لِلضفادِع؟ أم كان ضحيّةَ هوَسٍ مّا؟ الماءُ أيضاً وحدةٌ وسيعة. فهو يوائم أجراس الضفدَع والشحرور. على الأقلّ، تقودُ أُذُنٌ مُشعرَنةٌ أصواتاً نشازاً إلى الوحدة، عندما تنصاع لِغناء الماء انصياعَها لِصوتٍ أساسيّ. إذاً إنّ للساقيةِ، والنهر، والشلاّلِ كلاماً يفهمُه البشر بشكلٍ طبيعيّ. كما يقول ووردوورث: «إنها موسيقى للإنسانية»:

«تلك الموسيقى الصامتة الحزينة...»

«مقطوعاتٌ غنائية»

فكيف لا تكون أصواتٌ مسموعةٌ بِتعاطُفٍ جدّ أصليّ أصواتَ نبوءة؟ أَغن قُرْبٍ أم عن بُعْدٍ، يجب أن نُصغي إلى الأشياء، لكي نُعيدَ إليها قيمتها الإيحائية؟ هل يجب أن تُبهرَنا، أم يجب أن نتأمَّلها؟ في جِوار الأشياء تولَدُ حركتانِ عظيمتانِ لِلمُخيِّلة: أجساد الطبيعةِ قاطِبةً تُنتِج عمالقةً وأقزاماً، وهدير البحارِ يملأ اتِّساعَ السماء أو تجويفَ صدَفةٍ. هاتانِ الحركَتانِ هما ما يجب على الخيال الحيّ أن يعيشَهما. فهو لا يسمع إلاّ الأصوات التي تقتربُ، أو الأصوات التي تبتعِد. ومَنْ يسمعِ الأصواتَ يدرِ تماماً أنّها ستتكلّمُ بصوتٍ صارِخ، أو بهدوءٍ شديد. يجبُ الإسراعُ في سماعِها. لا يلبَث الشلاّلُ أن يُطقطِقَ، والساقية أن تتلعثم. ثُمَّ إنّ الخيالَ مولِّدُ ضجيج، وعليه أن يُضخِّمَ ضجيجَه، أو يُخفِتَه. فما إنْ يغدو الخيالُ سَيِّدَ ضروبِ التراسُلِ الحركيّة، حتى تتكلَّم الصوَرُ بشكلٍ حقيقي. ومع الصوتِ سوف نفهَم تراسُل الصُّوَر هذا، إذا تفكّرنا «هذه الأبياتِ الحاذقةَ حيث تشعُر فتاةٌ مُنحنيةٌ فوق الساقيَة بِمرور الجمال الذي يُولَد من الصوتِ الهامِس في ملامِحها»:

And beauty born of murmuring sound
Shall pass into her face.

إذ يُولد الجمالُ من همس الصوت، يمرُّ عبر وجهها

(ووردوورث (Wordsworth) **كـبُـرَت ثـلاثَ سـنـوات** (*Three Years she Grew*). . .).

ضُروبُ تَراسُلِ الصُّوَر هذه مع الكلام هي حقّاً احتفائية. وسوف تُساعِد طراوةُ الساقية أو النهر مواساةَ نفسيّةٍ مُعذَّبة، نفسيَّةٍ مرعوبة، نفسيّةٍ مُفرَّغة. إنَّما يجب أن «تُقالَ» هذه الطراوةُ. يجب أن يتكلَّم الكائنُ التَّعِسُ مع النَّهر.

تعالوا، يا أصدقائي، في الصُّبحِ الوضَّاءِ، غَنُّوا حروفَ مَدِّ الساقية! أينَ ألِمُنا الأوَّل؟ فقد تردَّدنا في القول . . . إنَّه وُلِد في أثناء الساعاتِ التي حشرنا خلالَها في داخِلنا أشياءَ غيرَ مقولةٍ. طبعاً، سوف تُعلِّمكُم الساقيةُ الكلامَ، وعلى الرَّغم من العذابِ والذكريات، سوف تُعلِّمكُم الغِبطةَ من خلال اللُّغة الجزْلَةِ، النشاطَ من خلال القصيدة. سوف تُكرِّرُ لكم، في كُلِّ لحظةٍ، قولَ بعضِ الكلِماتِ الجميلةِ، المُستديرة التي تتدحرجُ على حِجارةٍ.

مدينة ديجون 23 آب/ أغسطس 1941.

الثبت التعريفي

الصورة (L'Image): موضوع الخيال، ويندرج تحت مفهومها في تصنيف باشلار نوعان من الصُّوَر: الصُّوَر المادية الأساسية المُرتبطة بالعناصر الأربعة المدروسة في كتاب **الماء والأحلام**، والصُّور النموذجية البدئيّة. والتحليل النفسي لِهذه الصُّوَر يُشكِّل محور عِلم الجمال الأدبي (L'Esthétique littéraire) الهادِف إلى غايةٍ مُزدوجة تجمع، من جهةٍ، بين تحديد مادّة الصُّوَر الشِّعرية، ومُلاءمة الأشكال للموادّ الأصليّة، وتنفَذ، من جُهةٍ أُخرى، إلى النُّواة الحلُميّة للإبداع الأدبي مُحقِّقة التواصُل مع إرادة الإبداع عند الشاعر. وبهذا يصِل الصُّوَر بالمنامات والأحلام، مُتعقِّباً الطريق الحلُميّة إلى القصيدة. مّا يُشكِّل العمود الفقري لِعلم نفس المشاعر الجماليّة.

علم نفس الخيال (Psychologie de l'imagination): الخيال في نظرية باشلار مولِّدٌ طبيعيٌّ للصُّوَر. لذا سعى، من خلال تحليل الصُّور الشعرية، إلى تطوير علم نفس الخيال الذي من شأنه أن يجعلَه يُصيبُ هدَفين في وقتٍ واحد: إيجاد قانون يدرس الخيال من داخلِه وليس من عالَم المنطق، وتحديد علاقة الكاتب بالعالَم. غير أنَّ الخيال ليس واحداً، بل يتكوَّن من ضَربين: الخيال المادِّي

والخيال الصُّوري. وباشلار يؤسِّس بحثَه في **الماء والأحلام** على تأمُّل الخيال المادي، ويعُدُّه ملكةً تُشكِّل من العناصر المادية الأربعة المُتطابِقة مع أربعة أمزجة (الماء، والتراب، والنار، والهواء) الصُّوَر التي تُجاوِز الواقِع وتُغنيه. ومن ثَمَّ فهي ملَكةٌ فوق بشريّة.

علم نفس المشاعر الجمالية (La Psychologie des émotions esthétiques): الذي يدرُس منطقة أحلام اليقظة التي تسبق التأمُّل. وإذ يهدِف باشلار إلى إيجاد بعض الوسائل والأدوات لِتجديد النقد الأدبي استناداً إلى المُركَّبات الثقافية التي هي مجموعة من المواقف اللاواعية التي تُسيطر على التفكير ذاته، يوجِب أن ترتهِن التجربة الشعريّة (L'Expérience poétique) بالتجربة الحلُميّة (L'Expérience onirique). فبفضل هذا الارتهان يتهيّأ المُضِيُّ من شِعر المياه (La Poésie de l'eau) إلى ما وراء شِعرية الماء (La Métapoétique de l'eau). كما أنَّ الوظيفة الشعريّة (La Fonction poétique) تمنحُ العالَمَ شكلاً جديداً، وهذا العالَم لا يوجد شِعريّاً إلاّ كان باستمرار موضوع تخيُّلٍ جديد.

أمّا دورُ الماء فَحاسِمٌ في تثمين الصُّوَر من خلال مستوى تجسيدها (Matérialisation) للرموز والعناصر، وفي تحديد أصولها المادية ونماذجها البدئيّة. فالماء كائن شامل، له جسَدٌ وروحٌ وصوت، ويُمكن أن يكون واقعاً شعريّاً كاملاً. استناداً إلى هذا الدور، يجعل باشلار المياه فئاتٍ عديدة.

المياه (Les Eaux): المياه التي تولِّد الصُّوَر هي التي تجعلُها تتفاوت في مستويات تجسيدها. فتلك التي تولَد من المياه الرقراقة اللامعة تظلُّ صوَراً عابرةً سهلة، سيئةَ التجسيد، تتحرَّك على سطح العُنصُر من دون أن تتركُ للخيال وقتاً لِيستغِلَّ المادّة. بينما تولِّد المياه العميقة صنوفاً كثيرة من الصُّوَر التي تستجيبُ لطبيعة النفسيّة المائيّة

(Le Psychisme hydrant). فمع ظهور القوَّة الشِّعريّة (La Force poétique) يثقُل الماء، ويتعمَّق، ويتجسَّد. وبالتالي يتطوَّر العمل الشِّعري (L'Oeuvre poétique) باتِّجاه العُمق النفسيّ، باتِّجاه الجوهر حيث تقبع الأساطير والاستيهامات والعُقَد النفسيّة (Les Complexes psychologiques) المْختلفة. فالمياه النائمة، مياه الموت تقود عند إدغار بُو إلى عُقدة كارون الذي يُعدِّي قوارِبَ الأرواح في نهر الموت، وإلى عُقدة أُوفيليا الغارقة الطافية على سطح الماء.

النماذج البدئية الرمزية (Les Archétypes symboliques): ويعود باشلار إلى النماذج البدئيّة الرمزيّة لِيُبيِّن أن الماء مُغذّ، ومُطفئٌ للظمأ. لذا يُشدّد على طابعه الأُموميّ الأُنثويّ (Le Caractère maternel et féminin de l'eau). كما يُعالِج خصائص الماء الأخرى: الماء وسيلة تطهُّر، والماء يهمِس، ويتكلَّم. حتى إنَّ ثمَّة أخلاق الماء (La Morale de l'eau). أمَّا المياه العنيفة فتدلُّ على الخيال الفاعل (L'Imagination active) الذي يجمع الظاهرة الجمالية وإرادة القوَّة (Le Phénomène esthétique et la volonté de force) بالمعنى الشوبنهاوريّ للمُصطلَح. وهنا يتجلّى صراعُ الإنسان والمياه الغاضبة في الواقع كما في الأسطورة، كما يتجلّى الخيال العضليّ (L'Imagination musculaire) عند السبّاح، والماشي بِعكْس الريح.

إلاّ أنَّ الخيال البُحَيريّ الذي يتبيّن العلاقة بين المياه الصافية ونظر الإنسان الدائم إلى ذاته، يخلَع على عِشق نرجِس لِذاته لَبوسَ النرجسيّة الكونيّة (Le Narcissisme cosmique) التي تعني أنَّ العالَم نرجِسٌ كبير يتأمَّل ذاتَه في البُحيرة: الأزهار المائية، والأزهار التي تعيش في جِوار الماء، وجُملة عناصر الطبيعة تتأمَّل ذاتَها باستمرار في مرآة الماء.

ثبت المصطلحات

Ebène	أبنوسة
L'Action	إثبات الفِعْل
Cloches englouties	أجراس غارقة
Sensations	إحساسات
Insensé	أخرَق
La Morale naturelle	الأخلاق الطبيعية
Volonté de paraître	إرادة الظهور
La Volonté directe	الإرادة المُباشرة
Volontaire	إراديّ
Nymphéas	أزهار النيللوفر
Les Nouveaux procédés de lecture	الأساليب الجديدة للقراءة
Fantasmagorie	استشباح
Fantasme	استيهام
Le Mythe dramatique	الأسطورة المأساويّة
Projection sensible	إسقاط محسوس

Projection	إسقاط نفسي
Les Mortalités légendaires	أشكال الموت الأسطورية
La Monotonie géniale	الاطِّراد المُبتَكَر
La Déesse vie	الإلهة الحياة
La Déesse nature	الإلهة الطبيعة
Les Maladies élémentaires	الأمراض الأساسيّة
Le Suicide permanent	الانتحار المُستمِرّ
L'Homo faber	الإنسان المُخترع
Expressionnisme	انطباعيّة
Reflet absolu	انعكاس مُطلَق
Valeureux	باسِل، مِقدام
La Conquête de l'irrationnel	البحث عن اللاعقلاني
La Mer des ténèbres	بحرُ الظُّلُمات
Lac	بُحيرة
Lacustre	بُحَيريّ
Le Primitif	البدئي
Le Volcan microscopique	البُركان المِجهري
Le Héros du vent	بطلُ الريح
La Blancheur	البياض
La Composition	التأليف
L'Echange de nature	تبادُل الطبيعة (بين عُنصرَين)
L'Expérience fermée	تجربة شِعريّة كاملة
Expérience poétique complète	التجرُبة المُغلَقة

La Provocation	التحريض، التهييج
La Provocation imagée	التحريض المُصوَّر
La Psychanalyse	التحليل النفسي
L'Ophélisation	التحويل إلى أوفيليا، حَمل طابع أوفيليا
Réminiscence du passé	تذكُّر الماضي
Correspondance	تراسُل
Sympathie coléreuse	تعاطُف غاضِب
Partitif	تقسيمي
Mimologisme	تقليد إيمائي صوتيّ
Se mirer	تمرّى
Se Narciser	تنرْجَس (عَشِق ذاته مثل نرجِس)
La Combinaison	التنسيق
Taquinerie	تنكيد
Le Pittoresque	الجذَّاب
Intrépide	جَسُور
La Beauté concrète	الجمال المحسوس
La Beauté offensive	الجَمال الهجومي
Sexualisation	جنسَنة (إعطاء الشيء طابَعاً جِنسيّاً)
L'Essence liquide de jeune fille	جوهر الفتاة الشائل
Calorisme	حُرَيريّ (من حُريرَة)
Présence	حُضور
Réaliser	حقّق، جعلَ واقعياً
Rêve naturel	حلُم طبيعي

Rêve hydratant	حلم مائي
Rêve bercé	حلُم مُهدهَد
Matérialiser	حوَّل إلى مادّة، جسَّد
La Vie enterrée	الحياة المدفونة
Extraordinaire	خارِق
La Peur humide	الخوف النَّدِي، الرَّطِب
L'Imagination dynamique	الخيال السُّيني (الحرَكي)
L'Imagination formelle	الخيال الصُّوري
L'Imagination musculaire	الخيال العضلِي
L'Imagination matérielle	الخيال المادّي
L'Imagination ouverte	الخيال المفتوح
L'Imagination de la mort	خيالُ المَوت
Imagination parlante	خيال ناطِق
L'Alchimie	الخيمياء
Le Support	الدِّعامة
Atomes	ذرَّات
Mare	رامة
Printanier	ربيعي
Patte-de-loup	رِجْل الذئب
Le Premier voyage	الرحيل الأوَّل
Germes	رُشَيمات (م. رُشَيْم)
Le Désir	الرغبة
Le Désir du courage	الرغبة في الشجاعة

Coucou	رُغدَة
Le Dissymbolisme	الرمزيّة الثُنائيّة
La Vision active	الرؤية الفاعلة، النَّشِطة
Lys	زَنبَق
Pâquerelle	زهرة الربيع
Ruisseau	ساقيَة
La Nage molle et volumétrique	السباحة الرخوة والمِحجاميّة
La Nage racontée	السباحة المحكيّة
Marais	سَبخة
Le Sentier de départ	سبيل الرحيل
L'Eternel	السَّرمدي، الأبدي
La Surface irisée	السَّطْح المُتقزِّح
Le Torrent	السَّيل
Liquidité	سيولة (سائليّة)
Le Boire amoureux	الشُّرب العاشِق
Poésie dynamique	شِعرٌ حركيّ
La Poésie pure	الشِّعر الخالِص
La Limpidité	الشفافيّة
L'Opticité	شفافيّة النظر
Forme interne	شكل داخلي
Hygiène naturelle	صحّة عامَّة طبيعية
La Lutte pure	الصِّراع الخالِص
La Lutte en soi	الصِّراع في ذاته

Gomme arabique	صمغ عربي
Consonnes liquides	صَوامت سائلة
Le Son murmurant	الصَّوت الهامِس
Les Images qui parlent	الصُّور الناطقة
Image émotive	صورة شعوريّة، انفعاليّة
Image complète	صُورة كاملة
Une Image absolue	صُورَة مُطلقة
L'Image réelle	الصورة الواقعيّة
Le Devenir	الصيرورة
Le Paon primitif	الطاووس البدائي
L'Oiseau-poisson	الطائر ـ السَّمَكة
Naturaliser	طبَّع، أقلَم
Renaturalise	طبَّع من جديد، أقلم من جديد
La Nature contemplative	الطبيعة التأمُليّة
La Nature contemplée	الطبيعة المُتأمَّلَة
Naturalisme	طبيعيّة
La Greffe	الطُّعْم
Infantilisme	طَفالة (بقاء علامات الطفولة بعد سِنّ البلوغ)
Enfantine	طِفليّة
Le Limon	الطِّمِي
La Purification consubstantielle	الطُّهر المُتعايِش
Le Cycle de la mère-paysage	طَور الأُمّ المنظر
Victorieux	ظافِر، مُنتصِر

Psychologue	عالِم نفس
Coefficient d'adversité	عامِل الخصومة
Le Néant substantiel	العدَم الجوهريّ، الأساسي
La Peine universelle	العذاب الكوني
Catoptromancie naturelle	عَرافة الانعكاس الطبيعي
Organiciste	عُضواني
Organique	عُضويّ
Le Complexe d'Ophélie	عُقدة أوفيليا
Le Complexe du cygne	عُقدة البجعة
Le Complexe de culture	عُقدة الثقافة
Complexe d'infériorité	عُقدة الدونيّة
Le Complexes de Swinburne larvés	عُقدة سوينبورن الكامنة
Le Complexe de Caron	عُقدة كارون
Complexe	عُقدة نفسيّة
Le Complexe de Nausica	عُقدة نوزيكا
Le Complexe de Hoffmann	عُقدة هوفمان
La Complexité essentielle	العُقَدية الجوهريّة
Rationaliser	عقلَنَ
La Rationalisation	العقلنة
L'Inversion	العَكْس، القَلْب
La Cause formelle	العِلّة الصُّورية
La Causes matérielles	العِلّة المادِّية
L'Esthétique littéraire	عِلم جمال الأدب (جماليّات الأدب)

La Théologie de l'eau	علْم لاهوت الماء
La Psychologie	عِلم النفس
La Profondeur	العُمْق
La Profondeur pleine	العُمْق المليء
Les Eléments matériels	العناصِر المادِّية
L'Elément triste	العُنصر الحزين
L'Elément matériel	العُنصر المادِّي
L'Elément souffrant	العُنصر المُتألِّم
L'Elément désiré	العُنصُر المُشتهى، المرغوب فيه
L'Elément accepté	العُنصُر المقبول
L'Elément berçant	العُنصُر المُهدهِد
L'Elément mélancolisant	العُنصر المولِّد للاكتئاب
La Lavandière	غسَّالةُ الثياب (امرأة تغسل الثياب على حافّة الساقيَة أو النهر)
Lavage	غسْل
La Libido	الغُلمة (الليبيدو)
Clignoter	غمز، ومَضَ
Goule (S)	غُول، غِيلان
La Jeune fille dissoute	الفتاة الذائبة
Le Pittoresque	الفتَّان
Lycope	فراسيون مائي
L'Acte	الفِعل
L'Idée primitive	الفكرة البدائية

L'Idée utile	الفكرة النافعة
La Physique de la pureté	فيزياء الطُّهر
L'Exubérance de la beauté	فَيضُ الجمال
Réversible	قابل لِلانعكاس
La Réversibilité	قابليّة الانعكاس، العُكوسيّة
La Première barque	القارب الأوَّل
La Barque de Caron	قارِب كارون
Loi des quatres éléments	قانون العناصِر الأربعة
Le Destin de l'eau	قدَر الماء
La Lecture positive	القراءة الإيجابية
Ortie	قُرَّاص
Le Double végétal	القرين النباتي
Le Désespoir	القُنوط، اليأس
Les Forces de vision	قُوى الرؤيَة
Les Forces imaginantes	القوى المُتخيِّلة
Valeurs sensuelles	قِيَم شَهويّة
Valeurs sensibles	قِيَم محسوسة
Valeur inconsciente	قيمة لاشعوريّة، لاواعية
L'Etre	الكائن، الكَون
Densité	كثافة
Le Cosmos	الكَون
L'Univers infini	الكَون اللانهائي
Chimie poétique	كيمياء شِعريّة

L'Infinité	اللاتناهي، اللامحدوديّة
L'Inconscient	اللاشعور
L'Eau élémentaire	الماء الأوّليّ
Eau primitive	ماء بدائي
Eau lourde	ماء ثقيل
L'Eau coulante	الماء الجاري
L'Eau vivante	الماء الحيّ
L'Eau de vie	ماء الحياة
L'Eau pure	الماء الرقراق
L'Eau violente	الماء العنيف
L'Eau imaginaire	الماء المُتخيَّل
L'Eau morte	الماء الميّت
Matière	مادَّة
La Matière originelle	المادّة الأصليّة
Le Matérialisme organique	المادّية العُضويّة
Marcheur combattant	ماشٍ مُحارِب
Substantiel	ماهيَّاتي، مادّي
La Substance	الماهيّة، المادّة
La Substance voluptueuse	الماهية الشّهويّة
Juxtaposé	مُتجاوِر
Imaginaire	مُتَخيَّل
L'Idéal de pureté	المَثَل الأعلى للطُّهْر
L'Ensemble	المجموع

L'Inconnu	المجهول
Parodie	مُحاكاة ساخرة
Psychanaliste	مُحلِّل نفسي
Le Visible /Visuel	المرئي
La Nourricière	المُرضِعة
Le Bateau des morts	مركبُ الموتى
Etang	مُستنقَع
Spectacle	مَشهَد
La Marche	المشي، السَّيْر
La Marche pure	المشي الخالِص
Lutteur	مُصارع
Imagerie	مَصْوَرة
L'Absolu du reflet	مُطلَق الانعكاس
Le Réaliste	مُعتَنِق النزعة الواقعية
Le Passeur	المُعدِّي (الذي يُساعِد في عبور النهر)
Rationalisé	مُعَقلَن
Concept imagé	مفهومٌ مُصوَّر، مُعبَّر عنه من خلال صورة
Les Concepts	المفهومات
Concepts primitifs	مفهومات بدائيّة
Vaincu	مقهور، مهزوم
Paysage	مَنظر
Bruiteur	مولِّد الضجَّة
Les Eaux thermales	المياه الحروريّة

Eaux printanières	مياه ربيعيّة
Guimauve	نبتةُ الخَطْم
L'Etoile-île	النَّجم ـ الجزيرة
L'Appel de l'élément	نداء العنصُر
La Fraîcheur	النَّداوة/ الطراوة
L'Humidité chaude	النداوة الحارّة
Le Narcissisme actif	النرجسيّة الفاعلة
Le Narcissisme cosmique	النرجسيّة الكونيّة
Le Narcissisme idéalisant	النرجسيّة المؤمثلة
Le Réalisme	النزعة الواقعيّة
La Menthe aquatique	نَعناع الماء
Psychologique	نفسي، نفساني
Le Psychisme hydrant	النفسيّة المائيّة
L'Utilité de naviguer	نَفع المِلاحة
La Saveur	النكهة
La Croissance	النمو، التعاظُم
Fleuve/ Rivière	نَهر
Les Flammes de l'amour	نيرانُ الهوى
Dramatiser	هوَّل
La Réalité	الواقع
La Réalité psychologique	الواقع النفسي
Le Réelle	الواقعي
Le Saut dans la mer	الوثوب في البحر

L'Unité onirique	الوحدة الحلُميّة
Unité d'imagination	وحدةُ خيال
L'Unité d'élément	وحدةُ العُنصر
La Fonction subjective	الوظيفة الذاتيّة
La Conscience esthétique	الوعي الجمالي
La Main dynamique	اليدُ النَّشِطة
Fontaine	يَنبوع، نَبْع
La Fontaine de jouvence	ينبوع الفُتوَّة، الشباب

المراجع

Books

Bachelard, Gaston. *La Formation de l'esprit scientifique, contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Bourges: Impr. A. Tardy; Paris: J. Vrin, 1938.

———. *Lautréamont*. Paris: José Corti, [s. d.].

Balzac, Honoré de. *L'Enfant maudit*. [Paris: Librairie nouvelle, 1858].

———. *Louis Lambert*.

———. *Le Lys dans la vallée*. [Paris: Calmann-Lévy, [s. d.]].

———. *Seraphîta*.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*.

———. *Journaux intimes*.

Beguin, Albert. *L'Ame romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemande de la poésie française*. Paris: José Corti, [s. d.].

Bérenger-Féraud, Laurent Jean Baptiste. *Superstitions et survivances étudiées au point de vue de leur origine et de leurs transformations*. Paris: E. Leroux, 1896. 5 vols.

Bonaparte, Marie. *Edgar Poe: Etude psychanalitique*. [Paris: Denoël et Steel, 1933].

Buber, Martin. *Je et tu*. Traduction de Geneviève Bianquis; [avec une préface de Gaston Bachelard. Paris: F. Aubier, 1938].

Cassel, Paulus. *Der Schwanin Sage und Leben*. [Berlin: [n. pb.], 1872].

Charpentier, John. *Coleridge*.

Claudel, Paul. *Cinq grandes odes;* [*suivies d'un processionnal pour*

saluer le siècle nouveau].
———. *Connaissance de l'est*.
———. *L'Epée et le miroir*. [Paris: Gallimard, 1939].
———. *L'Oiseau noir dans le soleil levant*.
———. *Positions et propositions*. [Paris: Gallimard, 1934].
Collin de Plancy, Jacques Auguste Simon. *Dictionnaire infernal*.
Corbière, Tristan. *Les Amours jaunes*.
Creuser, Georg Friedrich. *Religions de l'antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*. Ouvrage traduit de l'allemand refondu en parti, complété et développé par J. D. Guigniaut. Paris: [s. n.], 1825-1851. 4 tomes.
Dali, Salvador. *La Conquête de l'irrationnel*. [Paris: Editions surréalistes, 1935].
D'Annunzio, Gabriele. *Contemplation de la mort*. [Traduit de l'italien par André Doderet. Paris: Calmann-Lévy, 1928. (Aspects de l'inconnu; 1)]
———. *Forse che si, forse che no*. [Roman traduit de l'italien par Donatella Cross. Paris: C. Lévy, 1910].
———. *La Léda sans cygne: Recit de la lande*.
Decharme, Paul. *Mythologie de la grèce antique*.
Delatte, A. *La Catoptromancie grecque et ses dérivés*. Liége (Belgique); Paris: Libr. E. Droz, 1932. (Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liége; fasc. XLVIII)
Delcourt, Marie. *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique*. Gembloux: Impr. J. Duculot; Liége: Faculté de philosophie et lettres; Paris: Droz, 1938. (Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liége; fascicule LXXXIII)
Delteil, Joseph. *Choléra*.
Eluard, Paul. *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*.
———. *Le Livre ouvert*. [Paris: Cahiers d'art, 1940].
Estève, Claude-Louis. *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*. [Paris: Vrin, 1939].
Fabricius, Johann Albert. *Théologie de l'eau, ou essai sur la bonté, la sagesse et la puissance de dieu, manifestées dans la création de l'eau*. Traduit de l'allemand de Mr. Jean Albert

Fabricius... avec de nouvelles remarques communiquées au traducteur. Paris: Chaubert, 1743.
Fargue, Léon-Paul. *Sous la lampe: Suite familière-banalité*. 2ème édition. Paris: NRF, 1929.
Fossey, Charles. *Magie assyrienne*.
Gasquet, Joachim. *Narcisse*. [Paris: Librairie de France, 1931].
Gautier, Théophile. *Nouvelles*.
Geoffroy, Etienne François. *Traité de la matière médicale, ou de l'histoire, des vertus, du choix et de l'usage des remèdes simples*. Paris: J. Desaint et C. Saillant, 1743. 7 vols.
[Goethe, Johann Wolfgang von]. *Le Second Faust*.
Gómez de la Serna, Ramón. *Gustave l'incongru* = [*El Incongruente*. Traduit de l'espagnol par Jean Cassou et André Wurmser. Paris: [s. n.], 1927. (Collection européenne; 33)]
Hésiode. *Histoire*.
———. *Les Travaux et les jours*. [Texte grec avec une introduction, des notes et une traduction française par Pierre Waltz. Bruxelles: H. Lamertin, 1909].
Hugo, Victor. *Le Rhin*.
———. *Les Travailleurs de la mer*.
Huysmans, Joris-Karl. *Croquis parisiens; A vau l'eau; un dilemme*. Paris: P. V. Stock, 1905.
Hymnes et prières du Veda. Textes trad. du sanskrit par Louis Renou. [Paris: Adrien -Maisonneuve, 1938].
Jean Paul. *Le Titan*.
Jung, Carl Gustav. *Métamorphoses et symboles de la libido* = [*Wandlungen und Symbole der Libido*. Traduit de l'allemand par L. de Vos; introduction de Yves Le Lay. Paris: Montaigne, 1927].
Klages, Ludwig. *Der Geist als Widersacher der Seele*. [Leipzig: J. A. Barth, 1929-1937. 4 Bde.].
Koffka, Kurt. *The Growth of the Mind*.
Die kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie. Herausgegeben vom Psychologischen Club Zürich... [Festschrift zum 60. Geburtstag von C. G. Jung]. Berlin: J. Springer, 1935.
Laforgue, Jules. [*Lettres à un ami, 1880-1886*. Paris: Mercure de France, 1941].
———. *Moralités légendaires*.
Lafourcade, Georges. *La Jeunesse de Swinburne (1837-1867)*.

Lamartine, Alphonse de. *Les Confidences.*
———. *Raphaël.*
Lavelle, Louis. *L'Erreur de Narcisse.* [Paris: B. Grasset, 1939].
Lessius, Leonardus. *L'Art de vivre longtemps et en parfaite santé, de la sobriété et de ses avantages.*
Louÿs, Pierre. *Le Crépuscule des nymphes.* [Edition collective originale. Paris: Editions montaigne, 1925. (Collection des lettres; no. 1)]
———. *Lêda ou la louange des bienheureuses ténèbres.*
———. *Psyché.*
Mallarmé, Stéphane. *Divagations.*
———. *Hérodiade.* [Paris: Bibliothèque artistique et littéraire. 1896].
Maspéro, Gaston. *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptiennes.* [Paris: E. Leroux, 1892-1916. (Bibliothèque égyptologique; T. 1,-2, 7-8. 27-29, 40). 8 vols.].
Michelet, Jules. *La Mer.*
———. *La Montagne.*
———. *Le Prêtre, La femme et la famille.*
Michelet, Victor-Emile. *Figures d'évocateurs: Baudelaire ou le divinateur douloureux, Alfred de Vigny ou le désespérant, Barbey d'Aurevilly ou le croyant, Villiers de l'Isle-Adam ou l'initié.* Paris: E. Figuière, 1913.
Millien, Achille. *Chants populaires de la Grèce, de la Serbie et du Monténégro.* Paris: A. Lemerre, 1891.
Milosz, Oskar Wladislaw de Lubicz. *Miguel Mañara.* [Paris: Grasset, 1935].
Nerval, Gerard de. *Les Filles du feu.*
Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Ainsi parlait Zarathoustra.*
———. *La Naissance de la tragédie.* Trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis. [Paris]: Gallimard, 1940.
———. *Schopenhauer.*
Ninck, Martin. *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten: eine symbolgeschichtliche Untersuchung.* Leipzig: [n. pb.], 1921. (Extrait de «philologus»; Supplementheft XIV; 2)
Nodier, Charles. *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises.* 2e édition. Paris: Delangle, 1828.
———. *Rêveries.* [Paris: Editions renduel, [s. d.]].
Novalis. *Henri d'Ofterdingen.* [Traduit et annoté par Georges Polti

et Paul Morisse; préface de Henri Albert. Paris: Societé du «mercure de France», 1908].
———. *Les Hymnes à la nuit*. [Paris: Stock, [s. d.]].
Ors, Eugenio d'. *La Vie de Goya*. [Version française de Marcel Carayon. Paris: Gallimard, [s. d.]].
Ploix, Charles-Martin. *La Nature des dieux: Etudes de mythologie gréco-latine*. [Paris: E. Bouillon et E. Vieweg, 1888].
Poe, Edgar Allan. *Al-Aaraf*.
———. *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*.
———. *Histoires grotesques et sérieuses*.
———. *Nouvelles histoires extraordinaires*.
Pougin, Arthur. *La Jeunesse de Mme Desbordes-Valmore*. [Paris: C. Lévy, 1898].
Pourtalès, Guy de. *La Vie de Franz Liszt*.
Powys, John Cowper. *Wolf Solent*.
Quinet, Edgar. *Ahasvérus*.
———. *Merlin l'enchanteur*.
Remi, Nicolas. *La Démonolâtrie*.
Renan, Ernest. *Etudes d'histoire religieuse*.
Reul, Paul de. *L'Oeuvre de Swinburne*.
Reverdy, Pierre. *Le Gant de crin*. [Paris: Plon, [s. d.]].
Rig-Véda, ou livre des hymnes. [Trad. par Alexandre Langlois. Paris: [s. n.], 1848-1851. 4 vols.].
Rilke, Rainer Maria. *Les Elégies de Duino*. Trad. et comment. par J. F. Angelloz. [Paris: P. Hartmann, 1936].
Rodenbach, Georges. *Bruges-la-morte*. [Paris]: Flammarion, [s. d.].
Rohde, Erwin. *Psyché*: [*Le Culte de l'âme chez les grecs et leur croyance à l'immortalité*].
Rouch, Jules. *Orages et tempêtes dans la littérature. Ronsard. La Fontaine. Mme de Sévigné, Bernardin de Saint-Pierre. Chateaubriand. Alfred de Vigny, George Sand. Eugène Fromentin, Gustave Flaubert, Pierre Loti*. Paris: Société d'éditions géographiques, 1929.
Roux, Saint-Paul. [*Les Reposoirs de la procession*].
Vol. 3: [*Les Féeries intérieures*].
Saintine, X. B. *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand*. Paris: L. Hachette, [1863].
Saintyves, Pierre. *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises*. Paris: E. Nourry, 1934.

Sand, George. *Lélia.*

———. *Les Visions de la nuit dans les campagnes.*

Sandeau, Jules. *Marianna.* 11e édition. Paris: [s. n.], 1876.

Schindler, Heinrich Bruno. *Das magische Geistesleben. Ein Beitrag zur Psychologie.* Breslau: [n. pb.], 1857.

Schlegel, Friedrich von. *Lucinde.* Vertraute Briefe über Lucinde von Friedrich Schleiermacher. Eingeleitet von Rudolf Frauk. Leipzig: [n. pb.], 1907.

Schuré, Edouard. *Histoire du lied ou la chanson populaire en Allemagne.*

Sébillot, Paul. *Le Folklore de France.*

Seillière, Ernest. *De La Déesse nature à la déesse vie.*

Shakespeare, Wiliam. *Hamlet.* [Traduit par Jules Derocquigny. Paris: Editions du trianon, 1925].

Shelley, Percy Bysshe. *Oeuvres poétiques complètes de Shelley.* [Tr. par F. Rabbe; précédées d'une étude historique et critique sur la vie et les œuvres de Shelley. Paris: E. Giraud et cie, 1885-1887. 3 vols.].

Souvestre, Emile. *Sous les filets [scènes et moeurs des rives.* Nouvelle édition. Paris: Michel Lévy frères, 1857].

Spearman, C. *Creative Mind.* [London: Nisbet, 1930].

Thibaudet, Albert. *Le Cygne rouge, [mythe dramatique en 3 actes, un prologue et un epilogue.* Paris: Mercure de France, 1897].

Tylor, Edward Burnett. *La Civilisation primitive.*

Tzara, Tristan. *Où boivent les loups.* [Paris: Ed. des cahiers libres, 1932].

Verhaeren, Emile. *Les Villages illusoires.*

Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques; ornés de figures. Amsterdam; Paris, rue et hotel Serpente: [s. n.], 1787-1795. 39 vols.

Thesis

Hackett, C. A. *Le Lyrisme de Rimbaud* (Université de Paris. Faculté des lettres, thèse pour le doctorat d'université, 1938).

الفهرس

- خ -

- د -

ـ غ ـ

ـ ف ـ

ـ ق ـ

ـ ك ـ

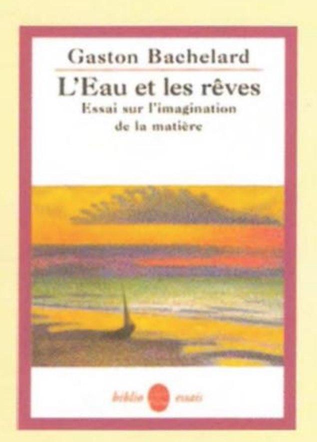
ـ ل ـ

ـ م ـ



المـــاءُ والأحـــلام

دراسة عن الخيال والمادّة



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

على مقربة من أصوات الماء وأسرارها، وُلد غاستون باشلار، وطاب له العيش على ضفافها وفي ظلال سواقيها وأنهارها...

وهو في هذا الكتاب، يقود القارئ في رحلة تأمّلٍ ساحرة... يغوص فيها عند بدايات الشطآن الصافية اللمعان، حيث تولد الصّور وتمرّ سريعاً كالأحلام، وينتهي في الأعماق المظلمة حيث الأساطير والأوهام.

هذا نصٌّ كتبه فيلسوف متبحّر يتحوّل شاعراً رقيقاً.

- **غاستون باشلار (1884 ـ 1962)**: كاتب ومفكّر فرنسي من أبرز فلاسفة العلوم والشعر في القرن العشرين إلى جانب كونه من أشهر الإبيستمولوجيين الذين تركوا لنا تأملات ضخمة ذات صلة بالمعرفة وبالبحث العلمي. قيل عن كتبه أنّ كل سطر فيها هو قول يُستشهد به، وهو باب مفتوح على آفاق العلم والمعرفة. من مؤلفاته: *La Formation de l'esprit scientifique* (1938); *Le Nouvel esprit scientifique* (1934); *La Poétique de l'espace* (1957), et *La Psychanalyse du feu* (1938).

- **علي نجيب إبراهيم**: أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة تشرين في اللاذقية ـ سوريا .



المنظمة العربية للترجمة

الثمن: 10 دولارات
أو مـا يـعـادلـهـا

ISBN 978-9953-0-1047-2
9 789953 010472